

AÑO 11 - NUM. 108 EDICION ESPAÑOLA - DICIEMBRE 1957 PRECIO: 15 PTAS.

SUMARIO

«Un pueblo que ni crece ni mengua»

VIAJE A SIGÜENZA

La mañana era soleada, pero fría. Ibamos en el coche de Antonio Labrada, arquitecto que había sido alcalde del lugar, además de ser hijo del pueblo renombrado, «que ni crece ni mengua» —la frase es suya—: con los romanos, siglos atrás, tenía 4.600 habitantes, y ahora 4.800; «sin bichos», añade Labrada, introduciendo en la ironía su tono suave, como de media voz, que le hace interlocutor amable por excelencia.

Siento no poder reproducir taquigráficamente las notas de la conversación, pues el lector se solazaría en ellas. De otra parte, han pasado unos meses, mi memoria es flaca, y apenas será capaz de traer al papel los posos o escurriduras de un recuerdo que se está desvaneciendo en el tiempo, como casi todo lo humano, con prisa presurosa...

«Los verdores de las eras, los colores, los sabrosos amoríos..., ¿qué se hicieron?»

Estos no son textualmente los versos de Jorge Manrique, pero la llama de su melancolía sí está ahí, lamiendo nuestros huesos... (El hombre comienza a ser adulto cuando toma conciencia de su muerte, comprende el sentido irreemplazable del tiempo, y entonces se convierte en *práctico* a la vez que generoso, con sabiduría de por qué lo es, cosa que nunca ocurre a la juventud.) ¡Lástima que haya de ser breve!

Vamos a Sigüenza con ánimo de tomar unos cangrejos de río, que luego no probamos, y para visitar la catedral, reconstruída por Antonio Labrada en el año cuarenta y tantos... La guerra pasó por allí y dejó sus cicatrices dolorosísimas en la piedra, que también debe quejarse y gemir en su espíritu, pese a ser impasible...

Antes de llegar, a la derecha, y en lo hondo de unos cerros altos por los que serpea la carretera, se nos queda en los ojos un pueblico minúsculo —La Cabrera—, circuído de álamos enhiestos, con sus casas terrosas en medio del verde claro de la vega, al pie de una formación geológica que tiene algo de «humana», de construcción no espontánea del paisaje.

Desde el altozano, kilómetros adelante se divisa el pueblo del «Doncel». Una curva, y las primeras edificaciones.

Bajamos en *El humilladero*, ermita ante cuyos muros «se descalzan de la mula los obispos». Tiene planta circular, con remate cónico, si mi memoria no es del todo infiel.

Estiramos las piernas al descender del coche, y miro para el cielo. Está a medio arder la mañana. Nubes blancas, insolidarias, se mueven lentamente, bajo el sol tibio, contra el azul...

Avanzamos por la «calle de la yedra», de guijos pelados. Desembocando en la catedral, al fondo, inminentes, unos cerros que la hierba verde convierte en serenos y acogedores. Todo el paisaje, tras la sequedad vegetal de la jara alcarreña, da un latido plácido, como de persona que duerme y descansa.

Y allí están los cubos pétreos, intransigentes, de la catedral. En la verja exterior, coronándola, una cruz de hierro. Simula, con la perspectiva, estar sobrepuesta al florón de piedra y cristal de la fachada. Cantería roja, como ruborosa, que ha sido traída allí a mano, encima de bestias, durante años de anhelo y compunción religiosa y estética. Como ahora...; como en tantos sitios... Y toda España está así, cuajada de granito transportado y labrado minuciosamente, y luego herido y vuelto a labrar..., y vuelta a empezar, por los mismos heridores y orfebres... («Esta fué una diócesis de conquista, con capitanes canónigos».)

—Cuando vine, al hacerme cargo de las obras —señala el arquitecto—, con la destrucción aun fresca, me pareció una cosa de aguafuerte con nieve.

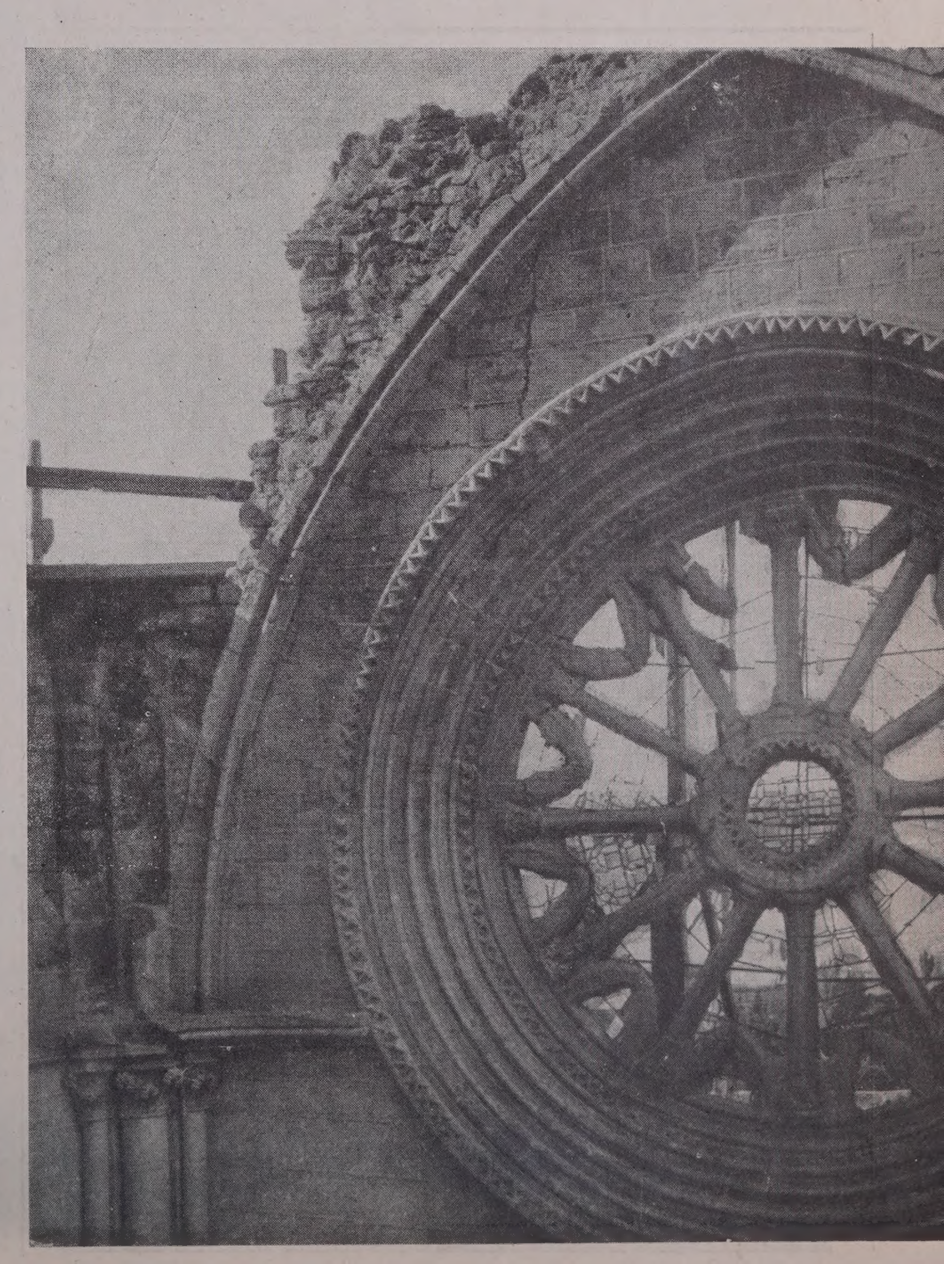
—Las piedras fuimos a buscarlas a las canteras, con objeto de encontrar el tono justo. Es piedra «natural», como trabajada con hacha.

—El ábside, íntegramente, es nuevo. En su lugar había un hueco, un vacío, por donde entraban los grajos y la lluvia... Nueva

(*Pasa a la página 15.*)







EL RETABLO DE "PAPA PODRECCA"

Si Don Quijote, ante el tosco y primitivo retablo de «Maese Pedro», no dejó títere con cabeza por salvar a Melisendra, qué destrozos no haría ante este maravilloso y sin igual retablo de «Papá Podrecca», por salvar a esta princesa o a cualquiera otra criatura en peligro. Porque Podrecca tiene la virtud de convertir unos muñecos en criaturas, y a los espectadores que los contemplan, en «quijotes». Es todo un mundo vivo, palpitante, puro, el que desfila ante los ojos de los adultos que se sienten niños, de los niños que se sienten adultos. Y es que uno, de la edad que sea, no sabe si los muñecos imitan a la vida o el que se extasía con ellos imita a los muñecos. Y algo de esto sucede, porque los mil doscientos títeres de este fabuloso mundo tienen vida, aliento, fuerza; en suma, personalidad, pues poseen existencia individual, propia. Y el espectador, adulto o niño, se olvida de sí mismo, se entrega sin reserva, vive con los muñecos; en definitiva, juega con ellos, porque su alma se ha idealizado y la pasión se ha remansado en un éxtasis donde todo es puro, sencillo, inefable... Por eso aplaude, no a los que, tras los telones, con la habilidad de sus manos moviendo los innumerables hilos, hacen posible el prodigio, sino a los propios muñecos, como si éstos fuesen criaturas de carne y hueso. Y como en las representaciones reales, el pequeño y virtuoso violinista «Biscrogmio Scarmigliati», o el consumado y humorístico pianista «Piccolowsky», se hacen interrumpir su «interpretación» por los aplausos espontáneos.

El violinista «Biscrogmio Scarmigliati».

En los diez metros cuadrados de la escena de los «piccoli», no sólo cabe reconstruir el Universo entero, sino que cabe representar todas las artes, grandes o pequeñas: música, «ballet», ópera, zarzuela, teatro, folklore, circo... Y, por la plástica de los muñecos, éstos ya son escultura, pintura. Y por esa plasticidad, serían susceptibles de imitar a un pintor, de dar corporeidad y movimiento, que se traduciría en vida, a los temas insistentes de algún pintor. Así, el carnaval ibérico, por Solana, o el «music-hall» parisién, por Toulouse-Lautrec.

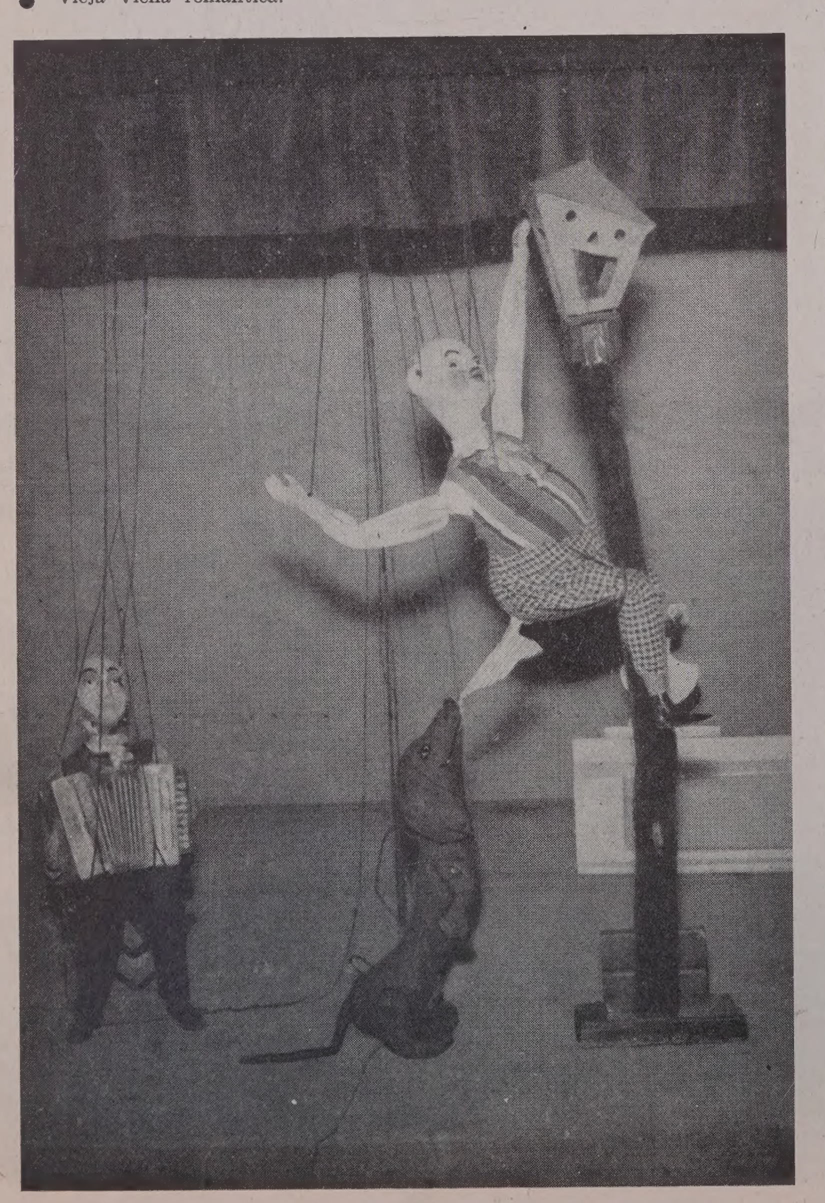
Y es que este viejo arte de los títeres, en manos de los discípulos de Podrecca, se nos antoja como un arte nuevo, como un medio de expresión nuevo capaz de dar especial encanto a la vida y al arte. Y si los «piccoli» imitan a la vida o a algún personaje famoso, o se atreven a representar cualquier arte, o la idiosincrasia, costumbres o folklore de cualquier país, lo hacen con poesía, en son de homenaje, con ironía cariñosa y, por tanto, exenta del más mínimo encono, con afán de entretener limpia y generosamente. Así, estos muñecos, estas criaturas sin corazón y sin cerebro, pero con los pálpitos del corazón y la luminosidad del cerebro de «Papá Podrecca», están poseídos por lo que debería ser esencial condición humana: ser hombres de buena voluntad. Por eso es natural que Vittorio Podrecca haya sido propuesto varias veces para el Premio Nobel de la Paz.

EN LOS DOS PROGRAMAS REPRESENTADOS durante dos meses en el teatro Eslava, de Madrid, han desfilado treinta «números» a cual más gracioso y poético.

La música y sus deliciosos intérpretes constituyen gran parte de los programas. «Srudel-Schritzal-Spitr» es una orquesta vienesa que «interpreta» música de Straus con candor y gracia. Cada uno de los músicos tiene su propia personalidad. El flautista, que no sabe estarse quieto un solo momento, hace reír constantemente al público. Y así todos sus compañeros, solistas del humor y conjunto musical armonioso a un tiempo. «Piccoli Jazz» es una orquesta compuesta por larguiruchos negros, de música y movimientos desenfrenados, donde los músicos, al igual que los de la orquesta vienesa, tienen individualidad acusada y comicidad independiente. «Sibilio Pifferetì» es un flautista extravagante que, con su fiel y cariñoso perro «Saltarello», hace un sinfín de gracias. «Biscromio Scaramigiati» es un virtuoso y consumado violinista al que, cuando los espectadores le interrumpen su interpretación para aplaudirle espontáneamente, se le hincha el pecho o mueve sus melenas, como si en su piel se dibujase la carne de gallina de la emoción. «El maestro Piccolowsky» toca el piano con ardorosa y realista pasión, y sus golpes humorísticos, a imagen y semejanza de los «gags» cinematográficos, hacen reír abiertamente al auditorio. Luego, la s o p r a n o «Sinforosa Strangolini», acompañada al piano por el maestro «Piccolowsky», nos deleitará con su bufo canto. Y cuando un «titiritero», gigante entre los muñecos —éstos miden alrededor de ochenta centímetros—, salga al reducido escenario para llevarse a la «insoportable» soprano, el choque será brutal, porque nos despertará del sueño en que estábamos sumergidos. (Esta, en realidad, es una delicadeza de «Papá Podrecca», un toquecito en el hombro del espectador para que despierte, porque la representación está tocando a su fin.)

Las óperas «Don Pascual», de Donizzetti, y «Crispino y la comadre», regocijantes y más que ópera. Lo mismo cabe decir de «Los tres ratas» de la zarzuela «La Gran Vía». Tal vez la zarzuela, como la ópera, géneros ya periclitados, puedan perdurar a través de las marionetas.

DE LOS CUADROS FOLKLORICOS DESTACAN «Carnaval de los Andes» y «Noche cubana». «Carnaval de los Andes» es como un documental cinematográfico que nos mostrase las costumbres y la manera de ser peruanos. Es algo humano y destellante de color. La llama andina, vibrando ante la flauta del indio, es una tierna estampa. «Noche cubana», con «La canción de mi cabaña» y «La conga», puro ritmo, pura danza... Y por el gusto de su vestuario, por el ingenio de su técnica y montaje, por el virtuosismo de sus manipuladores moviendo los veinte hilos de cada uno de los múltiples «piccoli» que intervienen, es una orgía de luz y color. Es el mejor de los «números», con ser todos magníficos. «Mississipi» nos trae los cánticos nostálgicos, ancestrales y profundamente religiosos de los negros. «Los chanchitos», también interpretados por negros, es un homenaje a Walt Disney por su auténtico precursor. El folklore italiano está presente en «Funiculi Funicula», «Napoli» y «Carnaval de Venecia». Así como el alemán en esa «Vieja Viena romántica», en cuyo título está dicho todo.



Vieja Viena romántica.

El circo, al igual que la música, llena buena parte de los programas. Y es que los «piccoli», por ese afán de divertir purificando, de entregarse para hacer vivir la bondad, de jugar trascendiendo, donde mejor se encuentran es bajo las lonas del circo. En verdad, por tener el cuerpo de madera, el corazón y el cerebro huecos, pero llenos de la humanidad de su creador, les envuelve siempre un halo circense. Es el mismo halo que envuelve la humanidad de «Charlot». «Bil-Bol-Bul» es un negrito acróbata que hace reír hasta a las carátulas de la tristeza. «Trío zoológico», presentado por tres negros graciosísimos, son tres cigüeñas y otros tantos monos diminutos no menos divertidos. «Spaghetino» y «Cannellone» son dos atletas de circo, con esfuerzo y miseria auténticamente humanos. «Serafina» es una deliciosa bailarina en inverosímil danza sobre un balón. Y «La banda», «El ciclista» y «El burro sabio», auténticos números de gran circo. El primero, humano y gracioso; segundo, espectacular y cómico; el tercero, ingenioso y tierno; el burrito, tan pronto se nos antoja un Platero como uno de esos asnos que p i n t a r a Goya. «Los clowns» es una danza divertida, donde los payasos se separan la cabeza y los miembros del cuerpo.

EL TEATRO ESTABA REPRESENTADO por dos cuentos infantiles: «El sueño de Blanca Nieves» y «El lobo y los cerditos». El primero es de una deliciosa fantasía, que supera en mucho a «Fantasía», de Walt Disney. Las flores y los animales danzan. Blanca Nieves es una criatura encantadora. La bella reina se convierte prodigiosamente en una graciosa bruja. Y ese enano que se cae fuera del tablado y le cuesta un gran esfuerzo superarlo, un acierto. En suma: fantasía, fino humor, belleza. Otro cuadro delicioso es «El enamorado de la luna», irónico y nostálgico.

Este teatro es una prueba de la fantasía de que es capaz el retablo de «Papá Podrecca». Dos cuadros de pura imaginación fueron «Fantasía submarina» y «El infierno se divierte». Los dos, a pesar de los pulpos y culebrones, desagradables en sí, del primero y de los esqueletos y sombras infernales del segundo, son de una gran belleza. Y el buen humor que preside «El infierno se divierte» hace olvidar su inevitable escatología.

Imitaciones o caricaturas hubo dos: «Chevalier» y «Corrida». «Chevalier» resultó un tanto italiano, pero muy jocoso. Uno, viendo esta imitación, pensó en un «piccoli» Charlot. Sería algo tan grande y genial como el mismo Charlot de carne y hueso. «Corrida» es una parodia de nuestra fiesta racial, muy bien lograda, por su concepción, su técnica y su realización. No falta el miedo y el valor en los toreros, la crítica a las bobadas taurinas de la hora presente y la alusión a que el toro es el protagonista y dueño de la fiesta. Y tanto el toro como el caballo resultan sumamente graciosos, y se comportan como seres humanos.

EL RETABLO DE «PAPA PODRECCA» un gran arte. Sus «piccoli», vivos, palpitantes, porque tienen el corazón y el cerebro de su creador: un poeta. Contemplando este retablo se le hará a uno difícil emplear la palabra marioneta en tono peyorativo, como si fuera algo sin vida y sin pálpito.

Miguel BUÑUEL

Unamuno responde y juzga a "Clarín" en una carta que es una confesión

● El texto que damos abajo, de Unamuno, poco conocido, es una «confesión» en la que trasparece el alma incandescente del Rector, con sus anhelos, sus escozores, sus simulaciones íntimas, que también tuvo, y que le dolían; sus congojas en persecución de la «verdad» y de la sinceridad, y su hambre de notoriedad y de influencia sobre el espíritu de sus contemporáneos. ¡Qué trémolos de emoción adquiere en algún punto esa carta de Unamuno a **Clarín**, traspasada toda ella de sed de ser entendido y amado!

Clarín, que se sepa, no respondió —murió pronto—. Pero es igual: hubiese respondido y seguramente no habría «entendido», en el sentido y al modo que Unamuno precisaba. Pues Unamuno trata de convencer, como es lógico, a **Clarín**, para atarle a sus argumentos; trata de cerciorarle de que él **es** Unamuno. **Clarín**, de su parte, hubiese dado otras razones que don Miguel, más joven, no habría compartido, porque real y verdaderamente le serían ajenas, «extrañas», acrónicas o anacrónicas con su sensibilidad y su catadura.

Todo el dramático nudo de la sordera humana para el «otro», para el prójimo, está en esta carta implacable de Unamuno, que tiene algo de oración, algo de súplica y algo de diatriba... Este es el Unamuno íntegro y complejo, capaz de criticarse a sí mismo a condición de estar en el centro de la atención de todos y cada uno de los espectadores, que cuando no tenía, anhelante, buscaba.

Pero hay en esa carta un párrafo subyugante que quiero destacar. Cuando Unamuno le pregunta a **Clarín** si son amigos. Y se responde: «Si miramos a lo hondo, no. Pero si miramos a lo más hondo, sí.» Esto nos ocurre a muchos, con otros. Y a casi todos con casi todos; por eso las ideas son comunicables y prenden, cual los injertos en el árbol. Porque todos tenemos algo común y somos amigos, más que amigos, hermanos en la hondura del espíritu, donde el corazón hunde su raíz fraterna... Pero para alcanzar esta raíz oscura de lo humano fraternal, siempre de especie religiosa, es preciso, indispensable, desnudar nuestro pensamiento de egoísmo, abdicar la idolatría personal y quedarse solo, en cueros del alma, sin pudor, creyendo positiva y ciertamente que el «otro» es un hermano, como lo es...

Clarín y Unamuno fueron en algún modo almas gemelas, y sin embargo no se allegaron la una a la otra, no se identificaron. ¿Por qué? Yo pienso que porque ambos tenían de sí un criterio ponderativo, exagerado, dentro de la humildad que en momentos íntimos les era peculiar, característica.

● Detrás de la carta de Unamuno publicamos un cuento de **Clarín**, asimismo sorprendente: VIAJE REDONDO. Ese viaje es de ida y vuelta. Se trata, con seguridad, del propio **Clarín**, que fué escéptico, recorrió todas las avenidas del pensamiento librepensador y no halló reposo en ninguna de sus glorietas o boscajes... Al final regresa «lógicamente», tras un análisis por exclusión, a la fe de sus mayores, que le entra por los ojos y le impregna el alma.

Está en la iglesia de su pueblo, acompañando a su madre. El momento es de un sentimentalismo serio, traspasado de recato y gravedad. Como Unamuno al escribir su carta, el protagonista de VIAJE REDONDO está a punto de llorar. Esto no es fe viva, cierta; es desamparo. Pero después de haber recorrido el mundo del pensar y de la ciencia, al hombre **Clarín** sólo le queda ese cobijo. Una iglesita solitaria, acaso inhóspita, con su madre junto a él, vieja, pendiente de morir pronto, rezando un **Padrenuestro...** Clarín tiene ya canas y está cansado... Esto no lo aprecia Unamuno cuando le dirige su misiva, recabando «nombre» y honor intelectual. «Sic transit gloria humana.»

DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA LITERARIA

El último párrafo de la carta anterior a la que vamos a reproducir termina así: «Usted sabe con cuánto provecho le lee (no es adulación, que no las gasto; antes bien, tengo el vicio de las alusiones acres y no pocas veces injustas) su amigo y compañero. Miguel de Unamuno.»

La carta del enfado es como sigue:

«Señor D. Leopoldo Alas.

Mi querido amigo: Ayer leí el artículo que en «El Imparcial» dedica a mis *Tres Ensayos* [núm. 105-106 de INDICE, página 8], y fué mi primer impulso el de escribirle en seguida. Pero lo contuve; he dejado que con el sueño se sedimente mi conciencia, y quiero hacerlo hoy. Esta carta va a ser una confesión, voy a desnudarme en ella y, alguna vez, a *desnudarle el concepto que de usted tengo formado* (1). Quiero que corra mi pluma *ex abundantia cordis.*

Tanto usted como yo y como otros, respondiendo a un anhelo que flota en la atmósfera moral, hemos pedido sinceridad. ¿No será, acaso, que a pesar de nuestros esfuerzos no logramos ser sinceros? *Ha sido usted, en gran parte, uno de los educadores de mi mente* (2), me ha llamado la atención sobre cosas, autores e ideas, me ha hecho sentir con muchos de sus cuentos. Siendo yo un mozo de veinticinco años, allá, en Bilbao, ¡cuánto y cuánto no he discutido de usted y de cosas de usted! Débole, pues, esta gratitud. Y hay más: *por analogías tal vez de temperamento y educación* (3) he creído adivinar, a través de sus trabajos, sus pesares íntimos, su lucha interior, el combate que con nuestro hombre carnal llevamos dentro.

En Madrid, más de una vez he oído hablar de usted, y en casi todas las conversaciones se transparentaba que se le temía o se le admiraba; rara vez se le quería. Y yo, que he sufrido no poco de que haya quien no me quiera, aunque me elogie, creía penetrar en la razón de ese sentimiento y en su fondo de injusticia. He oído hablar mil veces, y he hablado yo mismo, excediéndome no poco, de su afán por sostener los seniles productos de los más de los consagrados (no de todos) y la actitud de reserva frente a los jóvenes de empuje. Los que nos hemos deleitado con lo bueno de verdad de Valera lamentamos lo que de *Morsamor* usted decía, y lamentamos, por otra parte, que tan poca importancia concediera a aquel brioso y originalísimo Ganivet; que dejara pasar en silencio una obra tan robusta, tan noble y tan hermosa como la de Campión, y tampoco se detuviera lo debido en *La Barraca*, de Blasco Ibáñez, superior, para mi gusto, a cualquier novela de Galdós (4) o de Pereda. (Claro que este es un juicio personalísimo, pero entre el mío y el de usted debe de estar lo cierto.) Y en cambio se comentaba su empeño por encarecer a todo trapo obras discretas, sencillas, nobles, sí, pero sin enjundia, de escritores altamente simpáticos, es cierto; pero que dudábamos les concediera usted en su interior la importancia que en sus críticas les atribuía. Y la conclusión solía ser: lástima que hombre de tanto talento, de tan claro juicio, no juzgue con completo desinterés, y no se deje a sí mismo al juzgar. Usted recordará lo que le pasó cuando aquella injusta campaña contra su *Teresa* (5); usted recordará que Maeztu, haciéndose eco de otros, le negaba buena fe. Usted ha sufrido, sin duda, al recibir no pocos ataques. ¿Quién no es sensible a ellos? Pero ¡si hubiera usted oído a una de las más conspicuas personas de nuestra literatura decir: este hombre conoce todos los géneros de martirio, sabe herir hasta elogiando! Y yo, al oír todo eso, o me callaba, o hacía coro (¿por qué negarlo?), o le defendía a usted, y le defendía en lo mismo en que creía una debilidad.

¡Pero una c a r t a es tan pobre cosa! ¡Cuánto daría porque pudiésemos vernos y hablar cara a cara, y que este Unamuno, que es en lo malo y en lo bueno bastante otro de lo que usted cree, se le vertiera! ¡Si pudiésemos hablarnos con las almas desnudas!

Y AHORA VOY A SU CRITICA de mis *Tres Ensayos*, y como quiero ser absolutamente sincero, me va usted a permitir un artificio, infantil acaso, y es que hable de mí mismo en tercera persona. Mas ante todo debo decirle que le agradezco su artículo en cuanto su efecto general en el mucho público que le lee a usted y por sus juicios se guía ha de traducirse en que aumente la circulación y venta del folleto, cosa que me interesa mucho.

¿Para qué he de trazar aquí una autobiografía? Si usted ha leído *Paz en la guerra*, o si ha de leerla, allí la encontrará: Unamuno es una víctima de sí mismo, un *heautontimoroumenos*. Pásase la vida luchando para ser como no es, y sin conseguirlo. Las más de las cosas que parece recomendar a otros se las recomienda a sí mismo. ¡Ah, qué triste después de una niñez y juventud de fe sencilla haberla perdido en la vida ultraterrena, y buscar en nombre, fama y vanagloria un miserable remedo de ella! Cuando Unamuno dice y repite que hay que vivir para la eternidad y para la historia, es porque sufre de querer vivir en la historia, y aun cuando su parte mejor le muestre lo vano de ello, su parte peor le tira. Aquí, lo de San Pablo: «No hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero hago». Pero sufre a la vez de que le atribuyan a ese solo móvil el ansia de notoriedad y fama, cambios y actitudes que le arrancan del corazón. Del corazón le brotó su *Nicodemo*; cometió la torpeza de llevar a público confesiones íntimas, y se lo atribuyeron a motivos inexactos.

Cuando empezó (Unamuno) a escribir, usted se fijó en sus cosas, pero tomó su nombre por un pseudónimo al principio; luego, cuando llevaba parte de su *En torno al casticismo*, escribióle usted que aquello era «fuerte, nuevo, original». Y, ¡cómo se esponjó el pobre! ¡Qué ánimo le dieron esas palabras de uno de los que habían obrado en su espíritu durante su juventud! Y por entonces, en el «Heraldo», barajando su nombre con el de Hering, le prodigó usted un elogio algo excesivo, aunque él no lo creyera así.

Pero Unamuno es agresivo, y tiene la desgracia de despreciar demasiadas cosas (ahora menos que antes). En el último de sus ensayos, *En torno al casticismo*, aludió a usted, juzgándole severamente; repitió la alusión en otras partes. Y usted se calló. En otro artículo llamó usted a eso mismo del casticismo trabajo «discreto» y a él, discípulo de Menéndez Pelayo. Y él, recordando lo de «fuerte, nuevo, original», vió no sé qué en lo de «discreto» y vió también algo en lo de discípulo de don Marcelino, cuando él se sabe no ser discípulo de éste o de aquél, sino de todos.

Y siguió la cosa así.

PUBLICO SU NOVELA, UNA NOVELA en que puso años de meditaciones, de estudios, de contemplaciones; su vida de niño, el dramático sitio de Bilbao, de que fué testigo; sus montañas, su raza vasca. Usted le contestó que, por el pronto, no podía leerla, pero que cuando lo hiciera le daría su juicio. Y el pobre se dijo: no lo da. Esperó, y esperó en vano. Y siguió intentando molestar a usted con alusiones más o menos veladas, y las vió muy transparentes a él en escritos de usted. Un día (aludía), a que en usted hay cosas de que

se habla y se elogia, y las deja pasar de intento; otro (decía), que hay escritores que son cosa buena, pero como la langosta, se le indigestan a usted.

Y en tanto seguía el pobre proponiéndose ser como no era, y no soñando más que en levantar su novela (que acá, para *inter nos* es, a mi juicio, de poco valor en este caso, superior a todo lo demás que ha hecho). Y un día, en parte, él mismo lo reconoce, por romper su silencio, y en parte porque le dolía esa actitud ambigua con un hombre a quien le debía favores íntimos (los que al principio de esta carta decía), le escribió a usted, y al escribirle quiso ser sincero, y declaró netamente lo que había mediado (6). Y usted le escribió una carta cariñosa, sí, pero en que, siguiendo el procedimiento corriente y vulgar, quería borrar aquellas insinuaciones con que respondiera a las de Unamuno, negándolas, diciendo que no recordaba de ellas. Hubiera sido mejor otra cosa, máxime teniendo justificación como tenían.

En tanto Unamuno ganaba público en España (singularmente en Cataluña), y en América se le citaba con relativa frecuencia; adquiría prestigio y renombre, no sin ser blanco de ataques, como es natural, máxime cuando se es agresivo. Formábase la idea ya de que era un hombre tornadizo, versátil, desorientado, indigestado por lecturas varias; ya de que era un hambriento de notoriedad, que la buscaba por caminos extraviados; ya de que era un sabio empeñado en ser artista; ya de que era un espíritu genial, original e independiente. Huían muchos de sus escritos por creerlos enrevesados y sibilíticos (esto le ha perjudicado mucho). En América decían que no parecía español —lo decían en son de elogio—, y es acaso su desgracia, ser un desarraigado, que diría Barres. Y en tanto él, intelectual, intelectual ante todo y sobre todo, sintiéndose víctima del intelectualismo, emprendía campañas contra él, y su anti-intelectualismo resultaba lo más intelectual posible.

Y sufría mucho.

Después de una crisis en que lloró más de una vez y hubiera sido un infierno su vida a no tener mujer e hijos, creyó en realidad haber vuelto a la fe de su infancia, y aunque sin creer, en realidad, empezó a practicar, hundiéndose hasta en las devociones más rutinarias, para sugerirse su propia infancia. Fué una fiesta en su casa, vió gozar a su madre (que es el único freno que le contiene de escribir muchas cosas que piensa); su hermana, recién salida del convento, por dolencia, fué a vivir con él, hasta que, repuesta, tornó, a profesar ya. Pero se percató de que aquello era falso, y volvió a encontrarse desorientado, preso otra vez de la sed de gloria, del ansia de sobrevivir en la historia. Y él, que ve cuán mal juzgan estos flujos y reflujos de su conciencia, veía con cuánta ligereza juzgan de la actitud de usted en materia religiosa.

Y de pronto empezó usted a romper poco a poco su silencio respecto de él; y hoy aquí, mañana allí, de paso, con deferencia le citaba usted. Dió usted cuenta de su traducción de Shopenhauer. Y llegan los *Tres Ensayos.* Voy a su crítica de éstos.

ES UNA CRITICA BIEN HECHA, pero sobre todo hábil, habilísima. Se ha mostrado usted maestro consumado en el arte de decir una cosa al grueso del público y a los que saben leer otra cosa.

El preludio —lo que dice usted de la manía de Unamuno de que no le llamen sabio— está bien. Tiene usted razón. Viene el resto. ¿Qué se dice de Unamuno? Que su lenguaje es enrevesado, conceptuoso, estudiadamente condensado e incorrecto. Yo creo que hay evidente exageración en esto, y usted lo declara «castellano claro, terso, amenísimo, a veces elocuente e inspirado». Pero, ¿qué se dice en abono de Unamuno? Que es original. Pues... hay que quitarle hierro. En Francia *abunda* esta literatura, aunque aquí, en este género de literatura no espigado, puede hacer *muy buen papel* el libro de Unamuno. Usted trae a cuento a una porción de escritores, no como algunos supondrán (y otras veces han supuesto), para que se vea que usted lee y estudia, no; sino porque al ver a Unamuno barajado con ellos, dirá el lector: ¡bah!, un hombre culto y docto que borra con el jopo su huella, que repite en nueva forma lo que han dicho A, B, C y D; un escritor útil, inteligente, instructivo, pero... ¿original? Usted le reconoce «la originalidad capital y evidente de decirlo por su cuenta, de haberlo *discurrido* él, aunque algo semejante —no igual— haya oído o leído, etcétera». Pero discurre usted de por qué descarga Unamuno su opúsculo de «citas y referencias a autores y doctrinas que en un sentido o en otro puedan coincidir con teorías y darles la fuerza de la autoridad».

Aquí está el clavo de habilidad de su crítica. «*No cita a nadie; todo lo dice como si aquellas novedades, que lo serán para muchos, se le hubieran ocurrido a él solo, como si no supiera él que ya han sostenido cosas parecidas otros. Pero no se crea que esto es por vanidad, por echarlas de inaudito, etc.*» (7).

Con el corazón en la mano, amigo Alas, ¿no es esto una estocada?

Y ¿por qué no hace citas Unamuno? Primero y principal, porque esas *novedades*, si no son de él, no son tampoco de A o B, sino que flotan en el ambiente intelectual moderno, y no recuerda haberlas leído aquí o allí, sino que han surgido de sus lecturas todas, porque nada tiene de erudito, aunque tenga de sabio; porque lee poco (es la verdad), aunque leyó mucho.

Unamuno no pudo prever eso «*sin relación con nadie*».

Según ese criterio, nadie es original. Shakespeare, el genio más original acaso, tomó sus argumentos, sus pensamientos, todo, de otros. ¿Para qué he de hablarle de la originalidad, que jamás puede ser creación de la nada? Unamuno lee algo (ahora no mucho), medita más, reflexiona, y deja luego que le brote lo que ha hecho carne propia. ¿De dónde ha salido? El hombre es un producto social, y cada día más. El *Adentro*, a mi juicio el mejor de sus *Tres Ensayos*, le ha salido del alma; y ahí está su originalidad, en lo espontáneo, aunque parezca forzoso.

Sí, hay teorías más radicales que las que Unamuno sustenta; hay cosas más *protagóricas.* Pero ¿no es el designio de usted sugerir al lector astuto lo de que Unamuno quiere ser inauditamente radical y *protagórico*, como neomístico otras veces?

ESTA CARTA ES UNA CARTA DE confesión, una carta de desnudamiento, de absoluta sinceridad. Pues bien, amigo Alas, yo creo que sí, que aquel Unamuno «fuerte, nuevo, original» de *En torno al casticismo*, lo es, no porque piense cosas nuevas (así no lo es nadie), sino porque las piensa con toda el alma y con todo el cuerpo. Y su originalidad está en el modo de decirlas. ¡La aprecia tanto el pobre! Y, francamente, usted, usted mismo, amigo Alas, lo cree así.

¿No resulta extraño que aplique usted en este caso con cierta hábil reserva ese criterio de la *absoluta*, y por absoluta imposible, originalidad, cuando no ha mucho encontraba usted que el señor Rodó «muestra asombrosa originalidad» (!!!) al explicar el ocio clásico?

Aquí, entre nosotros, en estas confidencias que yo anhelo lo sean de santa y noble sinceridad, ¿cree usted, con asombro o sin él, en esa originalidad de Rodó que a Unamuno regatea? Porque usted, que estudia y lee, habrá visto esa doctrina del ocio clásico, no en éste o en aquél, sino en cien sitios. Y siento meter aquí a persona tan *discreta* (lo subrayo), tan simpática, tan noble, como el *americano* Rodó. Me envió su *Ariel*, con una carta —el Ariel que en carta me recomendaba usted como libro «muy sano», y que lo es—. «Hable usted de él», me decía usted, y hablaré; pero, francamente, he necesitado su recomendación para concluirlo. Porque es sano, es cierto; es simpático. ¡Pero he leído tantas veces eso en autores franceses! Pareciame un eco del *Mercure.*

Compare usted el modo cómo trata a Rodó, cómo trató a aquel noble espíritu de O c h o a (como escritor, bien poquita cosa), cómo se emperró en hacernos tragar los *Horizontes*, del que tan tiernas cosas escribió en *Dolores*; cómo ha sido *extra-indulgente con nuestro amigo Martínez Ruiz* (8); cómo no pasó en silencio el senil aborto *Morsamor*, de uno que fué grande. Compárelo con su silencio junto a Campión, sus injusticias con Doña Emilia, su frialdad respecto a *La Barraca* y a Ganivet, y sus reservas subrayadas y de segunda intención respecto al pobre Unamuno. (No hay en esto sombra de ironía, mi buen amigo: vacío el corazón aquí.)

Una vez más, una vez más: usted fué uno de los que nutrieron mi mente. Yo QUIERO (9) ser su amigo y comunicarme con usted, por debajo de las miserias de nuestra carrera literaria, y no hay relación sólida como no se cimiente en verdad y sinceridad. Mostrémonos cara a cara. Yo le he dicho sin velo lo más de lo que de usted creo (callándome lo que de mejor veo en usted, porque no quiero adulaciones). Dígame, sin ambages ni rodeos, como a un hermano a quien se quiere guiar, *Clarín*, como a un hermano (al escribir esto se me turba la vista); dígame lo que ve en mí digno de corrección. Pero, por Dios, no escriba usted de Unamuno ni aun para elogiarle, o hágalo poniendo las cosas en su lugar, con toda claridad, en limpio, escribiendo de él lo que en su interior piense. ¿Tiene la debilidad de creer que lo que del corazón y la imaginación le brota vale más que sus investigaciones científicas? Pues lea usted su novela; yo se lo ruego, léala, lea su final siquiera, su última parte, e intente desengañarle. Ganará con ello.

¡Qué de cosas, qué de cosas se me agolpan al espíritu! ¡Si le tuviese aquí, frente a mí! Hablaríamos de largo de usted mismo, de Unamuno, de nuestra literatura, de nuestro público, de sus admiraciones y las mías, de las sinceras (de Renan, v. gr., de Bergson, de Tolstoy, de Zola mismo), y de Galdós, y Pereda, y Echegaray, y Menéndez Pelayo y tantos otros.

Hablando de los *Tres Ensayos* dice usted que «los que en esta tierra son capaces de escribir algo de la misma fuerza, que son muy pocos, no suelen tener valor para escribirlo». ¿Y por qué cree usted que Unamuno no se ha metido a crítico? (Y le incitan a que lo haga algunos de la *gente nueva* (10), diciéndole que es *puesto vacante*, y al decirlo aluden a usted.) Porque no tiene valor, porque le falta el mismo valor que a usted le falta para decir la verdad de nuestros consagrados; porque, habiendo sido alumno de don Marcelino y habiendo aprendido no poco de él, no se atreve a decir lo que de él cree (lo suelta en indirectas, como en aquel *Joaquín Rodríguez Janssen*, que usted mandó no se publicase en *La vida literaria*); porque, siendo amigo de Galdós, y éste uno de los que más le animan y más aprecian (iba a escribir admiran) su labor, no quiere declarar lo que de rapsoda y superficial y folletinesco le encuentra; porque, no estando a bien con Echegaray, no quiere que, si dice lo que de él cree, se lo achaquen a falsos motivos. No se mete a crítico, porque no tiene valor y porque, produciendo literatura directa, no quiere que de él digan, como de usted dicen, que busca aliados; que al atacar, elogiar o callar, se defiende, y que juzga todo *subjetivamente*, en el sentido de juzgarlo en la relación externa consigo mismo como escritor.

¡OH, AMIGO *CLARIN*, SI UNA VEZ lograse usted despojarse del nombre que tantos enemigos le ha creado y, entre tantos admiradores, tan pocos simpatizadores (creo ser uno de éstos), y abriese la puerta de su juicio crítico íntimo, y hablase con absoluta sinceridad de nuestro movimiento literario! Tal vez esté yo equivocado, tal vez haya incompatibilidad entre usted, de la generación que salió del 68, y nosotros, los que aun no pasamos de treinta y cinco años; pero los viejos me parecen inferiores a los que hoy salen. ¿A qué vino lo de oponer la gente *novísima* a la *nueva?* Si en sus reparos a la gente nueva le creyesen sincero, la misma gente nueva le querría.

¡Qué lástima, qué lástima que usted, que ha hecho las novelas más sugestivas y más hondamente tiernas, y los cuentos más sentidos, estorbe esa labor con su crítica ambigua, de reticencias y reservas, de habilidad excesiva, de ataques injustos, de elogios más injustos aún y de silencios sobremaneramente injustos!

Ha chocado u s t e d con muchos: con «Zeda», con «Fray Candil», con Bonafoux, con... otros muchos (11). ¡Es una lástima! Cuando yo leo algunos de sus cuentos que, *por consonar las tristezas que allí se revelan con las mías* (12), me llegan al tuétano del alma, me digo: comprendo sus críticas. ¡Debe sufrir mucho! Porque el público no es justo con usted. A mí quisieron comerme vivo una vez que puse a usted sobre Menéndez Pelayo, como propulsor de nuestra cultura, y añadí que éste es frío siempre y usted tiene calor de alma.

Esta carta va muy larga, y quiero acabarla. Es una carta de absoluta sinceridad. Quisiera que no se hubiese mezclado en ella mi condenada vanidad, pero es imposible. Querría que, al señalar la actitud que para conmigo guarda usted, hubiese logrado hacerlo como tercera persona, como un caso típico de su conducta. Me he excedido; me he metido, sin derecho alguno para ello, a tratarle como a un hermano, casi; poco me ha faltado, en el artificio de citarme como a tercera persona, incurrir en el de tutearle.

Esta carta, que quiere ser una confesión y una queja, una queja, sí; una queja del fondo de un espíritu atormentado; esta carta podría parecer a otro una gran impertinencia; ¡a usted, no! Le he mostrado en ella mis íntimas lacerías, mis debilidades; he recogido lo que de usted piensan muchos. Como no quiero ser interesado ni le creo a usted nada que no sea noble, no he medido, según vana prudencia del mundo, sus efectos en su conducta ulterior de usted. Sus juicios pueden animarme y guiarme; sus críticas pueden hacer que, aumentando mi público, le hable yo con más sosiego, sin el fatal empeño de ganármelo.

¿Por qué he de ser falsamente modesto? Cuando usted se examina y examina a los demás y juzga su propia obra, en su interior no se engaña. Lo mismo me pasa, y creo firmemente que tendría un público diez, doce o cien veces mayor, con sólo que se decidiesen a leerme, con sólo que acabara esa leyenda de mi sibilítico envenenamiento y la de mi sabiduría. Creo más, creo que, con algún esfuerzo, llegaría a ser popular. Y lo ansío.

¡SI USTED SUPIERA QUE DE ILUSIONES me llenaban al escribir mi *Paz en la guerra*, y ver toda mi niñez y mi juventud en ella! (13). Con sus defectos y todo (mayores que en cualquier otro trabajo mío), es, con los *Paisajes*, que publicaré, mi hijo predilecto. Y ahora me acuerdo de su *Regenta* y de los juicios que provocó. Tachósele a usted, con soberana injusticia, de plagiario de Flaubert por aquella obra, en que yo veo la flor de sus experiencias y reflexiones de joven, lo más fresco de usted, y tanto arrancado a la realidad, intuída y sentida. Y fué usted en ella original, realmente original, y no es menester que se cite a Flaubert; no más menester que el que yo cite a los que con mi pensar coincidan. (Vuelvo a abogar *pro domo mea.*) Pero no quiero aparecer adulador, que no lo soy; no lo soy nunca. Al contrario, tengo la debilidad de fustigar más a los que más quiero, porque, por quererlos, los quisiera como deben ser, en consonancia con su hombre interior.

Vuelvo a rogarle que lea mi pobre hijo, mi pobre hijo predilecto, y me desengañe en mi ciego cariño, si es que estoy engañado. Un escritor que hace un librito de 70 páginas, que «hace pensar», y del que se propone usted hablar en muchos periódicos y acaso hacer de su examen asunto del primer folleto que usted escriba (¡oh, y cuánto, cuánto le agradece esto un espíritu inquieto, sediento de atención, ávido de que se le siga!); un escritor así, ¿no merece que un crítico de profesión intente leer la obra en que enterró su juventud y diez años de meditaciones por las páginas de la historia y las crestas de sus montañas nativas? Si me equivoqué, si no es lo que creo, si con pulimento y lima no ha de quedar una novela que flote sobre la multitud de las hechas al correr de la pluma, desengáñeme. ¿Qué es un hijo defectuoso de mi espíritu? Tengo a diario a la vista uno de mi carne, defectuoso también; un pobre hijo hidrocéfalo, y bien puedo sufrir el otro tormento. Porque éste, el enfermito, el idiota, suele parecerme, cuando examino sus rasgos deformados por la dolen-

cia, más hermoso y más guapo que los otros cuatro que tengo. Y cuidado que son éstos guapos, y ágiles, y vivos, y alegres.

Ni sé bien lo que llevo escrito en esta carta, parte de confesión, parte de queja, parte de recriminación, parte (¿por qué no?) de consejo. Sólo quisiera que de ella saliese una amistad verdadera.

Porque usted y yo, *amigo* Alas, nos hemos llamado amigos; pero pongamos las manos sobre el corazón, y digámonos: ¿lo hemos sido? Mirando algo hondo, no, y mirando más hondo todavía, sí. Sí, por lo menos por lo que a mí toca, porque usted entró en mucho en la educación de mi mente, y son mis amigos cuantos formaron mi espíritu.

Después de todo, ¿qué importa lo que de nosotros digan, si por debajo de ello adivinamos lo que de nosotros piensan?

¿Sabe usted cuáles han sido mis más íntimas satisfacciones? Pues el ver, sin que de ello me quepa duda, influencia mía en obras ajenas: el ver, antes de que nadie me lo indicase, la influencia de mi novela en *Luchana*, de Galdós, y en otros *Episodios* de los últimos; verla en el último drama de Guimerá, verla difundida acá y allá; el haber amamantado a Maeztu y, en mucho, a Arzadum y a Campión mismo (paisanos míos los tres); el haber dado mi espíritu y que lo hayan recibido.

BASTA YA. ¡QUE LASTIMA, pero qué lástima que no podamos hablar cara a cara, a solas, de largo, sin testigos! ¡Qué dulces ratos he pasado así con algunos, trabajando porque me conozcan de verdad y me quieran! Sí, amigo Alas, me quieran. Es mi obsesión, y aun mayor la de poder querer, porque ¡tengo una corteza tan dura, una tan condenada agresividad! En mi drama (que es una confesión y que si usted quiere juzgarlo escribiré a Galdós, que tiene el manuscrito, que se lo remita); en mi drama me he confesado más que en *Nicodemo*.

Basta, digo. Antes de arrepentirme de haberla escrito, sin volverla a leer, sin repasarla, la echaré al correo, ahora mismo, según voy a clase, a traducir y comentar a Aristófanes. QUIERO que de ella salga una amistad.

Su amigo,

MIGUEL DE UNAMUNO

Salamanca, 9, V.-1900.»

NOTAS:

(1) *Subrayamos nosotros.*

(2) *Idem.*

(3) *Idem.*

(4) *Unamuno no admiraba a Galdós, ni mucho menos. Al día siguiente de fallecido el gran novelista, publicó en* El Liberal *un artículo en que tachaba de superficial toda su obra.*

(5) *Pieza dramática de Leopoldo Alas, silbada y pateada estrepitosamente el día de su estreno en Madrid. Acudieron al teatro para hundirla todos los escritores fustigados por «Clarín». El fracaso le inspiró a Leopoldo Alas uno de sus más delicados cuentos.*

(6) *No figura esta carta en el Epistolario.*

(7) *Subrayado por el autor.*

(8) *En dos ocasiones escribió «Clarín» con elogio de José Martínez Ruiz, más tarde Azorín.*

(9) *Escrita la palabra con mayúscula en el texto y subrayada.*

(10) *La de la que se llamó más tarde la generación del 98.*

(11) *Como se sabe, Fray Candil, pseudónimo del escritor cubano Emilio Bobadilla, fué novelista, ensayista y crítico literario. Sus juicios sobre libros y autores eran a veces de una acritud despiadada. Chocó con «Clarín», a quien imitaba. Bonafoux, de padre francés y madre portorriqueña, fué un cronista desgarrado, mordaz, amigo del ruido y escándalo. Tomaba por modelo, para sus trabajos periodísticos, al célebre panfletario francés marqués de Rochefort. Tanto Fray Candil como Bonafoux, leídos ahora, no tienen ningún interés.*

(12) *Subrayamos nosotros. Unamuno explica en un pasaje esas tristezas suyas, coincidentes con las de «Clarín». Este, en varios, sobre todo en los titulados* Cuentos Morales.

(13) *Que nosotros sepamos, «Clarín» no escribió nada de esta novela de Unamuno. Leopoldo Alas murió en la primavera del año siguiente al en que se escribió la carta.*



VIAJE REDONDO

Por "Clarín"

(Del volumen **Cuentos Morales**, Madrid, 1896.)

LA madre y el hijo entraron en la iglesia. Era en el campo, a media ladera de una verde colina, desde cuya meseta, coronada de encinas y pinares, se veía el Cantábrico cercano. El templo ocupaba un vericueto, como una atalaya, oculto entre grandes castaños; el campanario vetusto, de tres huecos —para sendas campanas obscuras, venerables, con la pátina del óxido místico de su vejez de munís o estilitas, siempre al aire libre, sujetas a su destino—, se vislumbraba entre los penachos blancos del fruto venidero y los verdores de las hojas lustrosas y gárrulas, movidas por la brisa, bayaderas encantadas en incesante baile de ritmo santo, solemne. Del templo rústico, noble y venerable en su patriarcal sencillez, parecía salir, como un perfume, una santidad ambiente que convertía las cercanías en bosque sagrado. Reinaba un silencio de naturaleza religiosa. Allí vivía Dios.

A la iglesia parroquial de Lorenzana se entraba por un pórtico, escuela de niños y antesala del cementerio. En una pared, como adorno majestuoso, estaba el ataúd de los pobres, colgado de cuatro palos. Debajo, dos calaveras relucientes como bajorrelieves del muro, y unas palabras de Job.

La puerta principal, enfrente del altar, bajo el coro, era, según el párroco, **bizantina**; de arco de medio punto, baja, con tres o cuatro columnas por cada lado, con fustes muy labrados, con capiteles que representaban malamente animales fantásticos. Aquellas piedras venerables parecían pergaminos que hablaban del noble abolengo de la piedad de aquella tierra.

El templo era pobre, pequeño, limpio, claro; de una sencillez aldeana, mezclada de antigüedad augusta, que encantaba. En la nave, el silencio parecía reforzado por una oración mental de los espíritus del aire. Fuera, silencio; dentro, más silencio todavía; porque fuera, las hojas de los castaños, al chocar bailando, susurraban un poco.

Dos lámparas de aceite, estrellas del día, ardían delante de altares favoritos. A la Virgen del altar mayor la iluminaba un rayo de sol que atravesaba una ventana estrecha de vidrios blancos y azules.

Sobre el pavimento, de losas desiguales y mal unidas, quedaban restos del tapiz de grandes espadañas por allí esparcidas pocos días antes al celebrarse una fiesta; la brisa, que entraba por una puerta lateral abierta, movía aquellas hojas marchitas, largas, como espadas rendidas ante la fe; un gorrión se asomaba de vez en cuando por aquella puerta lateral, llegaba hasta el medio de la nave, como si viniese a convertirse, y al punto, pensándolo mejor, salía como una flecha, al aire libre, al bosque, a su paganismo de ave sin conciencia, pero con alegre vida.

En el presbiterio, a la derecha, sentado en un banco, el cura, anciano, meditaba plácidamente leyendo el breviario. No había más almas vivientes en la iglesia. El gorrión y el cura.

ENTRARON la madre y el hijo, santiguándose, húmedas las yemas de los dedos con el agua bendita tomada a la puerta.

A los pocos pasos se arrodillaron con modestia, temerosos de ser importunos, de interrumpir al buen sacerdote, que se creía solo en la casa del Señor.

En medio de la nave se arrodillaron. La madre volvió la cabeza hacia el hijo, con un signo familiar: quería decir que empezaba el rezo; era por el alma del padre, del esposo perdido. Ella rezaba delante, el hijo representaba el coro y respondía con palabras que nada tenían que ver con las de la madre; era aquel diálogo místico algo semejante a los cuadros de ciertos pintores cristianos de Italia, de los primitivos, en los que los santos, las figuras asisten a una escena sin saber unos de otros, sin mirarse, todos juntos y todos a solas con Dios. Así estaba el cura, sin saber del gorrión, que entraba y salía, ni de la madre y el hijo que oraban allí cerca.

ENTONCES comenzó el milagro.

Llegó el rezo a la meditación. Cada cual meditaba aparte. La madre, por el dolor de su viudez, llegaba a Dios en seguida, a su fe pura, suave, fácil, firme, graciosa.

El hijo... tenía veinte años. Venía del mundo, de las disputas de los hombres. La muerte de su padre le había herido en lo más hondo de las entrañas, en el núcleo de las energías que nos ayudan

BREVE NOTA SOBRE "VIAJE REDONDO"

De aquellos escritos en que Clarín volcó su alma, Viaje redondo es, en nuestro sentir, el más expresivo, el más revelador. Contiene, en la descripción de la iglesia aldeana, pormenores que nos llevan a creer que el autor parte de un hecho real. Lorenzana es una aldehuela de Asturias situada en la misma comarca que Guimarán, donde la familia de los Alas tenía una casa de recreo. La madre y el hijo, que en el templo de Lorenzana entran a orar por el alma del esposo y el padre, bien pudieran ser la madre de Clarín y el propio autor del cuento: poeta, soñador, que "leía, estudiaba, oía a los maestros de todas las escuelas".

No sabemos el año en que Clarín escribió Viaje redondo. El prólogo que puso a Cuentos Morales lleva la fecha de noviembre de 1895. La madre de Alas vivía por entonces. No así el padre. ¿No cabe suponer que madre e hijo, en sus paseos por el campo, entraran en la iglesita de Lorenzana más de una vez, y en una de estas veces, arrodillado ante el altar junto al ser querido que le llevó en las entrañas, le sobreviniera a él la crisis religiosa de que tanto se habló en el mundo literario de la España de fin de siglo?

La madre de Leopoldo Alas debió fallecer el 1 ó el 2 de septiembre de 1896. Con este motivo, le escribe Menéndez y Pelayo a Clarín la carta siguiente:

"Madrid, 5 septiembre 1896.

Señor don Leopoldo Alas.

Mi muy querido amigo y condiscípulo: He sabido con mucho pesar el fallecimiento de su señora madre (q. D. g.), y no necesito encarecer a usted la parte que tomo en su duelo. A esta pérdida irreparable en lo humano no cabe más consuelo que la conformidad con la voluntad divina, y aquel espíritu religioso que con tanta sinceridad ha mostrado Vd. en sus últimos escritos, y q. tanto nos agrada a los q. bien le queremos (1).

Sabe Vd. q. en tristes como en alegres días es su mejor amigo y antiguo condiscípulo,

M. Menéndez y Pelayo."

Del contenido del cuento Viaje redondo no es necesario escribir. Quien lo lea con cuidado hallará los parecidos y coincidencias existentes entre el modo de sentir y pensar de Clarín y el de Unamuno. Hallará también que el autor de Viaje redondo, con su actitud intelectual —su angustia metafísica (2) ante la vida misteriosa e incierta—, puede ser considerado como un precursor de nuestra época.

J. M. A.

(1) Subrayamos nosotros.

(2) Clarín emplea esta expresión en Viaje redondo.

a resistir, a esperar, a venerar el misterio dudoso. A veces le irritaba la resignación de su madre ante la común desgracia; sentía en sí algo de la hiel de Hamlet; veía en el fervor religioso de su madre el rival feliz de su padre muerto.

Era estudiante, era poeta, era soñador. Su alma no se había separado de la fe de su madre en arranque brusco ni por desidia y concupiscencia; como el gorrión en la iglesia aldeana, su espíritu entraba y salía en la piedad ortodoxa... Leía, escribía, oía a maestros de todas las escuelas; su absoluta sinceridad de pensamiento le obligaba a vacilar, a no afirmar nada con la fuerza que él hubiera sabido consagrar al objeto digno de una admiración amorosa definitiva, inquebrantable. Padecía en tal estado, consumía en luchas internas la energía de una juventud generosa; pero por lo pronto sólo amaba el amor, sólo creía en la fe, sin saber en cuál; tenía la religión de querer tenerla. Y en tanto, seguía a la madre al templo, donde sabía que estaba cumpliendo una obra de caridad sólo al complacer a la que tanto quería. Además, su alma de poeta seguía siendo cristiana; los olores del templo aldeano, su frescura, su sencillez, el silencio místico, aquella atmósfera de reminiscencias voluptuosas de la niñez creyente y soñadora le embriagaban suavemente; y, sin hipocresía, se humillaba, oraba, sentía a Jesús, y repasaba con la idea las grandezas de diecinueve siglos de victorias cristianas. El era carne de aquella carne, descendiente de aquellos mártires y de aquellos guerreros de la cruz. No, no era un profano en la iglesia de su aldea, a pesar de sus inconstantes filosofías.

La madre, del pensamiento del padre muerto pasaba al pensamiento del hijo..., acaso amenazado de muerte más terrible, de muerte espiritual, de impiedad ciega y funesta. Recordaba las lágrimas de Santa Mónica; pedía a Dios que iluminase aquel cerebro en donde habían entrado tantas cosas que ella no había transmitido con su sangre, que no eran de sus entrañas. En sus dolorosas incertidumbres respecto a la suerte moral de su hijo, su imaginación se detenía al llegar a la idea de la posible condenación. Aquel infinito terror, sublime por la inmensidad del tormento, no llegaba a dominarla, porque no concebía tanta pena. ¡El infierno para su hijo! ¡Oh, no, imposible! Dios tomaría sus medidas para evitar aquello. Las almas eran libres, sí; podían escoger el mal, la perdición...; pero Dios tenía su Providencia, su Bondad infinita. El hijo se le salvaría. ¡A la oración! ¡A la oración para lograrlo!

Los dos, absortos, llegaron a olvidarse del tiempo, a salir de la sombra del péndulo que va y viene, en la cárcel del segundo que mide, eterno presidiario. Aquel fué el milagro. La previsión, el temor que imaginaba vicisitudes futuras, se cuajaron en realidad; se les anticipó la vida en aquellos instantes de meditación suprema.

PARA el hijo, el argumento poético de la fe se iba alejando como una música guerrera que pasa, que habla cuando está cerca, de entusiasmo patriótico, de abnegación feliz, y después al desvanecerse en el silencio lejano deja el puesto a la idea de la muerte solitaria. El no pensar en los grandes problemas de la realidad con el acompañamiento sentimental de los recuerdos amados, de la tradición sagrada, llegó a parecerle un deber, una austera ley del pensamiento mismo. Como el soldado en la guerra se quedó solo ante el peligro, acompañado de las balas enemigas, ya sin patria, que no le ve en aquella agonía, sin música animadora, sin arengas, sólo con la guerra austera, como la pinta Coriolano, el de Shakespeare, así aquel pensador sincero se quedaba solo en el desierto de sus dudas, donde era ridículo pedir amparo a una madre, a la infancia, pura, como lo hubiera hecho en un duelo, en una batalla. Buena o mala, próspera o contraria, no había más ley que la ley del pensar. Lo que fuera verdadero, aunque fuera horroroso, eso había que creer. Como el valiente que lo es de veras no cree tener un amuleto que le libra de las balas, sino que se mete por ellas seguro de que pueden pasar por su cuerpo como pasan por el aire; así pensaba, con valor. Pero la juventud se marchitaba con la prueba: el corazón se arrugaba encogiéndose. Dudando así, escapaba la vida. Las ilusiones sensuales perdían el atractivo de su valor incondicional; al hacerse relativas, precarias, se convertían en una comedia alegre por su argumento, triste por la fatal brevedad y vanidad de sus escenas. No se podía gozar de nada. La ilusión del amor puro, de la mujer idealizada, se desvanecía también; sólo quedaban de ella jirones de ensueños flotando dispersos, desmadejados a ras de tierra, como el humo de la locomotora, el que huye por los campos con patas de araña gigante, disipándose un poco más a cada brinco sobre los prados y entre los setos...

La lógica lo quería; si la gran Idea era problema, ensueño tal vez, la mujer ensueño era fenómeno pueril, vulgaridad fortuita en el juego sin sentido y sin gracia de las fuerzas naturales.

Quedaba la naturaleza. El pensador, que ya no esperaba nada del amor, del cielo vaporoso, fantástico, se puso a amar el terruño y su producto con la cabeza inclinada al suelo. Fué geólogo, fué botánico, fué fisiólogo... El mundo natural sin la belleza de sus formas aparentes todavía puede mostrarse grande, poético, pero triste, a veces horroroso, en su destino, como un Edipo; la Naturaleza llegó a figurársela como una infinita orfandad; el universo sin padre, daba espanto por lo azaroso de su suerte. La lucha ciega de las cosas por las cosas; el afán sin conciencia de la vida, a costa de esta vida; el combate de las llamadas especies y de los individuos por vencer, por quedar encima un instante, matando mucho para vivir muy poco, le producía escalofríos de terror; eterna tragedia clásica, con su belleza sublime, misteriosa, sí, pero terrible.

Pasaba la vida, y como en una miopía racional, el espíritu iba sintiéndose separado por nieblas, por velos, del mundo exterior, plástico. Volvían con más fuerza que en la edad de los estudios académicos, las teorías idealistas a poner en duda, a desvanecer entre sutilezas lógicas la realidad objetiva del mundo; y volvía también con más fuerza que nunca la peor de las angustias metafísicas, la inseguridad del criterio, la desconfianza de la razón, dintel acaso de la locura. Un doloroso poder de intuición demoledora y de análisis agudo, como una fiebre nerviosa, iba minando los tejidos más íntimos de la conciencia unitaria, consistente: todo se reducía a una especie de polvo moral, incoherente, que por lo deleznable producía vértigo, una agonía.

EL pensamiento de la madre, en tanto, volaba a su manera por regiones muy diferentes, pero también siniestras, obscuras. El hijo se le perdía. Se apartaba de ella, y se perdía. Muy lejos, ella lo sentía, vivía blasfemando, olvidado del amor de Dios, enemigo de su gloria. Era como si estuviera loco; pero no lo estaba, porque Dios le pedía cuenta de sus actos. Era un malvado que no mataba, ni robaba, ni deshonraba..., no hacía mal a nadie, y era un malvado para Dios. Y ella rezaba, rezaba, para sacarle de aquel abismo, para atraerle al regazo en que había aprendido a creer. Cosa rara: le veía en tierra, de rodillas, en un desierto, como un anacoreta, sin comer, sin beber, sin flores que admirar, sin amores que sentir, triste, solo, de hinojos siempre, las manos levantadas al cielo, los ojos fijos en el polvo, esperando sin esperanza; maldito y a su modo inocente, réprobo sin culpa, absurdo dolorosa para las entrañas de la madre y de la cristiana.

«Más vale enterrarlo», pensaba ella. «Que viva poco y de prisa, si ha de vivir así.» Y ella misma iba haciendo la sepultura, arrojando nieve en derredor del cuerpo inmóvil del anacoreta condenado; en vez de tierra, nieve. Ya caía nieve sobre él, ya le llegaba a los hombros, ya le cubría la cabeza... ¡Señor, sálvale, sálvale antes que desaparezca bajo la nieve en que le sepulto.

EN una crisis del espíritu del hijo, las cosas empezaron a tener un doble fondo que antes no les conocía. Era un fondo así, como si se dijera, musical. Mientras hablaban los hombres de ellas, ellas callaban; pero lo **curioso** de la realidad, el creyente del misterio, que a solas, se acercaba a espiar el silencio del mundo, oía que las cosas **mudas** cantaban a su modo. Vibraban, y esto era una música. Se quejaban de los nombres que tenían; cada nombre una calumnia. La duda de la realidad era un juego de la edad infantil del pensamiento humano; los hombres de otros días mejores apenas concebían aquellas sutilezas. Todo se iba aclarando al confundirse; se borraban los letreros en aquel **jardín botánico** del mundo, y aparecía la evidencia de la verdad sin nombre. Ya no se sabía cómo se llamaba en griego el árbol de la ciencia, que ahora no servía de otra cosa que de fresco albergue, de sombra para dormir una dulce siesta, confiada, de idilio. Volvía, de otra manera, la fe; los símbolos seguían siendo venerables sin ser ídolos; había una dulce reconciliación sin escritura ni capitulaciones; era un tratado de paz en que las firmas estaban puestas debajo de lo inefable.

Lo que no volvía era el entusiasmo ardiente, la inocencia graciosa en el creer; había un hogar para el alma, pero el ambiente, en torno, era de invierno. Los años no se arrepentían.

LA madre sintió que el alma se le aliviaba de un peso horrendo. Cesó la pesadilla. La brisa le trajo hacia el rostro aromas del bosque vecino; en cuanto gozó aquella dulzura pensó en el hijo, no según le veía en sus ensueños: en el hijo que meditaba a su lado. Volvió hacia él suavemente la cabeza. El hijo también miró a la madre... Apenas se conocieron. El hijo era un anciano de cabeza gris; la madre un fantasma decrépito, una momia viva, muy pálida. El hijo se puso en pie con dificultad, encorvado; tendió la mano a la madre y le ayudó a levantarse con gran trabajo; la pobre octogenaria no podía andar sin el báculo del hijo querido, viejo también si no decrépito.

Le besó en la frente. Se santiguó con mano trémula frente al altar mayor, comprendía y agradecía el milagro. El hijo volvía a creer, había hecho el **viaje redondo** de la vida del pensamiento; no había más sino que en aquella lucha se había gastado la existencia. El era ya un anciano, y ella, por otro portento de gracia, vivía en el extremo de la decrepitud, próxima al último aliento, pero feliz, porque había durado hasta ver al hijo otra vez en el regazo de la fe materna. Sí, creía otra vez; no sabía ella cómo ni por qué, pero creía otra vez. Se acercaron a la puerta de las columnas labradas con extraños dibujos; tomó la madre agua bendita de la pila y la ofreció al hijo, que humedeció la frente arrugada y cubierta de nieve.

En el pórtico se detuvieron. La madre no podía andar, abrumada por el cansancio. Sonrió, tendiendo la mano hacia el ataúd de los pobres, una caja de pino manchada de lodo y cera, colgada del muro blanco.

Y con voz apagada, al perder el sentido, la anciana feliz exclamó:

—¡En esa... mañana... en esa!

"C."

CARTAS DE VERDAD

"INDICIO SUFICIENTE"

Borja de Arquer.—Barcelona.

Usted me llama «muy señor mío»; yo prefiero decirle: «amigo». Y lo soy, tenga la seguridad de que lo soy, en la medida en que los hombres podemos servir a esa honda y bella palabra.

¡Qué bien le comprendo! Su carta remueve en mí fibras hondas, que hasta a mí propio me hacen ver quién soy. No puedo reproducir, y lo siento, el texto de esa carta en que transparece usted tan vivamente: su honradez interior, su anhelo, el mundo sordo o tonto que «no toma en serio» su hondísima seriedad. Usted tiene el espíritu limpio. ¡Alégrese! Alégrese con los que le toman poco en serio, pues llegará la hora en que usted, desde su alma, tenga que entristecerse por ellos, con ellos, por lo poco serios, y desde luego nada perspicaces, que han sido...

Usted tiene lealtad y verdad interior. Usted será, comienza a ser, un escritor verídico. (Me guío más por su carta que por los dos relatos o cuentos que me envía, aunque éstos también, sabiendo ver, son indicio suficiente.) Y el escribir estas palabras —«indicio suficiente»— me trae a la memoria la cita de donde las tomo, que reproduzco. Alude a las dotes del político, y, sin petulancia, creo que en el sentido de la frase, lo soy. Dice así: «Sólo puede ser auténtico político aquel que sabe descubrir las *fuerzas vivas y los vínculos que las unen* (subrayo yo); aquel para quien *los indicios son prueba suficiente...»* (El autor de la frase es Guardini.)

Otra cosa es la noción que tenemos de la política —noción que hemos de revisar al tenor del tiempo que se acerca— y otra cosa, todavía más indiscernible, el que usted, según me pregunta, «pueda vivir de la pluma». De esto no sé qué decirle, salvo que muchos más lerdos viven. Lo que sí hará es vivir *para* la pluma, que tiene infinitamente más importancia. En esos momentos acuérdese de que la verdad es ante todo: la íntima de usted y la que le entra por los sentidos, si su conciencia, es vigilante, austera, y la tiene acostumbrada a sonrojarse cuando miente...

Y, por lo que más quiera, no «adore» la cultura, no la persiga ávidamente, como quien persigue un conejo con la intención de comérselo. La cultura, así, se indigesta. Sea culto, al modo religioso: por impregnación y fe, «intencionalmente»... (Un día comprenderá el sentido de estas palabras que hoy, seguro, le suenan a matraca o a hueco. No hay tal: nacen de mi experiencia sensible e intelectual, y me cuestan dolores de cabeza y ácido sabor en la boca.)

Algo semejante ocurre con la política. Se entiende por tal lo que no lo es: un espectáculo frívolo, de persecución «conejeril» del Poder, con el deseo explicable, aunque necio, de usufructuarle y gozarle... Yo también he padecido dicha inclinación. Me arrepiento de ella. Hoy, la política —palabra cargada de sentido y responsabilidad— me produce calofrío. El precio que hay que pagar por servirla con decoro es demasiado alto. Un hombre entero y responsable ha de negarse a ella, hasta que la conciencia le dicte con suficiente claridad: es tu deber; no puedes rehuirla. Pero política es todo: la verdad, la mentira, lo que decimos y lo que callamos... En ese sentido sí soy un político, y quiero serlo, sirviendo con INDICE a la verdad política de que tengo relativa certeza y por la que se me puede exigir cuenta...

Si lo que encarna INDICE suscita el respeto y la pasión de muchachos como usted, no es en balde nuestra palabra, o nuestro silencio, tantas veces uno y otra insuficientes, insípidos y poco valiosos. Lo que no hacemos es engañar a sabiendas, decir lo blanco por lo negro, ni pavonearnos. He leído hoy en una biografía de Lenin —¡vaya un tipo!— que respondió a Lafue, ante la extrañeza del visitante por el modo «pequeño burgués» como vivía: «Usted cree aún en los revolucionarios como los ha descrito Turgueniev. ¡Nosotros somos marxistas, no somos poetas!» Yo puedo rectificar esa frase, con referencia a INDICE y al trato sin «ínfulas» —sin «insulas»—, que dispensamos a quien nos lee y al que se acerca a nosotros: «Somos como somos, quienes somos; no necesitamos vestir el muñeco».

No vista usted su humanidad, su hombre interior, con insulseces o desatinos «cultistas». La cultura está pocas veces, en su acepción honda, dentro de sus panegiristas, como no está la miel en la boca del asno, y aunque esté, no se ha hecho para ella. La cultura es un fruto de la potencia creadora, que da Dios a quien quiere, y de la laboriosidad artesana. Yo no considero hombre culto al que «sabe» muchas letras, sino al que las *vive*, sabiendo más o pocas. Y vivirlas requiere acomodar la vida a las adquisiciones espirituales que ser culto supone. Quien no se comporta espiritualmente, es decir, decentemente, con arreglo a sentido común y hombría de bien, es un analfabeto; un seudo-intelectual, que es la peor especie de ratas de letra impresa conocidas.

Con la política ocurre otro tanto: «abajo», «arriba», «derecha», «izquierda»... ¿Quién se ocupa de callar y trabajar en silencio por una convivencia *real* y no fementida? ¿Usted los conoce? Acaso sea un error mío de perspectiva, pero advierto inquina, facundia, intento de desquite, prevención... No se oye una voz que conmueva; una vibración intelectual de nuevo cuño; un lenguaje sereno, frío, que arda, sin embargo, en su médula y sea capaz de comunicarnos arrebato, ideas sencillas e incandescentes. La política, para ser digna de ese nombre, ha de llamar, como un aldabón, al corazón de las gentes, caldear el alma; pero, al tiempo que sucede esto, ha de mantener ventilada la cabeza; no atufar con el humo de la combustión cordial las entendederas de los que acuden al reclamo... Una política que enardece solamente es un despropósito, un frenesí..., si junto al encandilamiento no logra clarificar la mente, infundir realismo, prudencia y solidez de pensamiento. Repudiemos la demagogia, que es el arma de los incapaces y los insinceros. Practiquemos la decencia personal, huyendo del contrasentido, el amor pagano al gesto y la que podríamos llamar «valentía del bajo vientre». Los atributos viriles han de tenerse donde son precisos, si de negocios públicos se trata: en el entendimiento. Faltan ideas fértiles y sobran buhos avizorantes que lanzan gritos histéricos de nocturnidad, a veces con alevosía, sea de «abajo», «arriba», «derecha» o «centro» el buho que grite. (Los de «centro» suelen ser enfáticos..., aunque tibios.)

No se exaspere, amigo, ni desoriente. Puesto que usted considera a INDICE un «reducto» noble, aténgase al sentido o espíritu que tratamos de imprimir a nuestras páginas y no siempre a la letra. Nosotros dudamos, tanteamos y seguimos. Adelante.

Respecto del parecer sobre su cuento «Metamorfosis», aquí va. ¿Le sirve ese «juicio»?

Con amistad verdadera,

Juan FERNANDEZ FIGUEROA

No reproduzco su carta, porque se estimaría inmodesto, casi impúdico, de mi parte. Va siendo hora, sin embargo, de servir a lo que se dice con intento de verdad, aun no siéndolo, pues en la modestia falsa se oculta de continuo más soberbia que otra cosa. Ser veraz, *cierto*, me resulta la humildad perfecta. Seremos, por hoy, todavía «encubridores» de sus palabras. Esto es poner el alma de los demás bajo el celemín por presumir de pudor con la propia.

EL PARASITO • SUBCONSCIENTE • EL VAGABUNDO • APRENDIZ DE VAGABUNDO

METAMORFOSIS • *(Cuento en cuatro partes)*

EL PARASITO

Las luces mortecinas, las tristes luces de las farolas, cubrían de luto sus mantos amarillentos cuando Jacobo se atrevía a irrumpir en ellos y pisarlos. Por donde pasaba Jacobo, desaparecía la alegría. La misma tristeza se retiraba, avergonzada de existir, cerca de la tragedia viva que se había encarnado ya hacía años en el cuerpo de aquél —porque la tristeza es consuelo, y Jacobo no conocía más que la desesperación, el desconsuelo continuo y amargo.

Jacobo, sobrado de tiempo, caminaba lentamente, cansino —el tiempo sin esperanza es eterno presente—; su diestra crispada portaba un cuadro de dimensiones exageradas para transportarlo tan pobremente. Se arrastraba con todos sus ahorros, con todo su capital: una tela y unos empastes aun húmedos. La otra mano, a través del agujereado bolsillo, restregaba incómodamente la ingle sudada. Hacia tanto tiempo que no se lavaba, que ni siquiera se refrescaba con un poco de agua. El cuerpo le picaba, las piernas le dolían y flameaban, y la cabeza, con su incesante hormigueo, le causaba vértigos y náuseas. El pecho, caliente y enfermo, jadeaba de amargura y lágrimas contenidas. Todo en él era incomodidad; era un amargado pobre, y así, sin ilusión alguna, por simple inercia, se dirigía a un salón de exposiciones.

Atravesó otra farola, la de la esquina; alguien le insultó desde un vehículo. Jacobo era un idiota, aun no sabía caminar por las calles —«¡Idiota!»—. (Jacobo podía morir en la puerta de la exposición, podía desplomarse allí; podría haber pasado un reportero que fotografiase el cuerpo abrazado al cuadro. Podría haber caído sobre él un símbolo de gloria, triste gloria, semejante a la del soldado desconocido.)

Entre las gruesas barras de la puerta del jardín coló el cuadro. Allá lo abandonó; no podía presentarlo de otro modo. ¡Que fuera lo que Dios quisiera! Entre el marco y la tela había colocado cuidadosamente, junto a un papel con su nombre, una vieja fotografía, un cartón amarillento. No por esperanza, sino por algo que se parece al sentido del derecho a la propiedad, tan natural como primitivo. Tras acariciar con dulzura un tulipán muy rojo, al que había herido con un canto de la madera, se alejó con las manos colgando de los mugrientos agujeros que daban entrada a los bolsillos. Por un instante, no había sido indiferente a lo que le rodeaba, había acariciado el rojo de aquella tersa florecilla. ¡Hermoso color! ¡Suave tacto! Cosas hermosas que no creía creadas para él, para el despreciable artista pobre, para el pintor de la amargura, de lo feo, de lo suyo...

Jacobo no servía para nada; se había dormido en la acera, a la sombra de un portal. Un estremecimiento recorrió su cuerpo, sintió dolor en un muslo; el sereno del barrio lo había sorprendido, y, amenazándole con el palo que ya lo había castigado, le gritaba: «Largo de aquí. ¡Vagabundo! ¡Gandul! ¡Parásito! ¡Lárgate si no quieres aprender lo que es sudar sangre... Parásito!» El grito de la sociedad retumbaba en la calle silenciosa, en la conciencia. Los pasos de Jacobo se arrastraban, amortiguados por el empedrado húmedo de la madrugada. La silueta de Jacobo se hizo pequeña, diminuta. Adquirió sus verdaderas proporciones: desapareció.



SUBCONSCIENTE

La visita a la exposición era gratuita. Al entrar, el portero le miró con malos ojos, lo mismo que todos los que le apercibían. Entró, y he aquí que su cuadro estaba allí, expuesto. He aquí que lo habían colocado en el mejor lugar, y, para mayor asombro, un grupo de respetables y sesudos señores rodearon el cuadro y lo precintaron con un rótulo que decía así: «Primer Premio». Jacobo sintió que algo explotaba dentro de sí; restregó sus ojos, se tambaleó y sintió la esperanza de llorar, la amable caricia de la tristeza y la alegría... ¡Primer Premio! Se aproximó vacilante, excitado; iba a gritar, a reclamar, pero ¿para qué? No lo creerían. Un hombre joven como él, elegante en el vestir y con su recortada barba muy negra, recibía los plácemes y los aplausos de los allí congregados. ¡Era el autor!... El autor de su cuadro no podía ser el pobre Jacobo. A tan magnífica obra correspondía un artista elevado, uno como aquél, el de la barba negra y recortada... Se lo habían robado. No era

JORGE MAÑACH, EN TEMBLEQUE

Resulta siempre emocionante, casi mágico, volver a los lugares de la infancia. Parece como si por momentos pudiéramos recuperar el tiempo perdido. Esta experiencia es la que relata el gran escritor cubano Jorge Mañach en un trabajo que, bajo el título «Recobro de Tembleque», aparece en el número de noviembre de la revista «Mundo Hispánico». Mañach, que lleva varios meses residiendo entre nosotros, ha pasado algún tiempo en la famosa villa toledana, donde transcurrieron tres años de su infancia, hasta el traslado de su familia a Cuba. Recuerda el escritor tipos y paisajes de aquella época —principios de siglo—, comentando con gracia y poesía incidencias de su vida temblequeña. Ilustran el relato dibujos hechos a pluma por el autor.

● *En el mismo número de «Mundo Hispánico», un interesante artículo de Luciano F. Rincón sobre «Los Maeztu». La personalidad de Ramiro como intelectual y político, de gran relevancia en la España contemporánea, ha oscurecido un tanto a otras figuras de esta familia, tan entregada al servicio de España y de la cultura. La familia, de procedencia internacional —el padre, don Manuel de Maeztu, era cubano de ascendencia española, y la madre, doña Juana Whitney, escocesa católica, nacida en Niza—, arraigó, sin embargo, de modo profundo en España, física y espiritualmente. Relata F. Rincón los esfuerzos y sacrificios de la madre, en medio de la ruina económica, por conseguir que sus hijos desarrollen al máximo sus respectivas vocaciones. Ramiro se lanza, con temprano éxito, al periodismo; Gustavo, a la pintura, en la que llegará a cosechar notables triunfos, y María dedica su vida a la pedagogía militante, luchando con nervio e inteligencia por introducir conceptos y sistemas nuevos. En María de Maeztu tuvo España una educadora excepcional. Mientras tanto, la otra hija, Angela, realizará, siempre al lado de su madre, la labor oscura de sostenimiento de esta familia entregada al servicio de su patria, de la cultura y del arte.*

COMO ESCRIBIA...

(Viene de la página anterior.)

Para que la inspiración prosiga en él normalmente su curso, le es necesario la soledad, la monotonía, e incluso el tedio. «Es por eso —añade— por lo que salgo poco y apenas frecuento en el período de la redacción de una obra, mientras que busco, por el contrario, los contactos con el exterior en el período de documentación y de *reportaje* preliminares.»

● Y, para terminar, transcribiremos el final del estudio que nos ha servido de base para este artículo: «Abandonaría, pienso, el oficio de escritor, agotador y desecante, si no tuviese en ciertas horas el socorro de estas iluminaciones. Ellas solas me dan el valor de escribir. Ellas son el único gozo de mi profesión. Todo lo restante no me interesa nada. La publicación, la suerte de mis libros, nunca me han dado satisfacción parecida. Y cuando las espero durante largas semanas sin que ellas me visiten, y cuando me es preciso trabajar y hasta avanzar en la construcción o la redacción de un libro sin la ayuda de esta llama, soy profundamente desgraciado. Esta misteriosa y demasiado breve visita del Desconocido es la única cosa, a mis ojos, que compensa todas las penas y renuncias de un verdadero escritor, y que hace de una labor insoportable la más exaltada de las profesiones.»

Palabras que suscribirían todos cuantos han hecho de la literatura, en sus diversas formas, el objetivo primordial de su vida.

Ignacio ZUMALDE

Revistas

LA PALABRA Y LOS SILENCIOS DE DIOS

En su número 11, la revista *Moncloa* publica un sugerente trabajo, con el título de esta nota, de fray José López Ortiz, Obispo de Túy. Su autor procura explicar qué ha de entenderse por *palabra* de Dios, y, en consecuencia, cuándo hemos de atribuir que calla, si bien, con frecuencia, sucede que no escuchamos o que tenemos las entendederas ciegas. Aquí viene bien el ejemplo de la «vidriera sucia, opaca, y de la vidriera limpia, resplandeciente, alma en *gracia* o en pecado» que pone San Juan de la Cruz. Los rayos de sol inciden igual en ambas superficies, más el efecto es opuesto.

Hoy está de moda hablar de los «silencios de Dios» —hasta hay un libro con ese título—, lo que, por lo pronto, prueba que se tiene el alma a la escucha... No es bastante. Según el dictado de nuestro gran místico, se precisa tenerla sin mácula; en rigor, desprovista de otra atención o cuidado.

Existe un filisteísmo o cándido materialismo en querer ser «oreja», caracol de Dios, resonar de su voz y su predilección, pero sin sacrificarse por ello, sin entregarle el alma, los sentidos... Luego nos quejamos cuando Dios enmudece o desesperamos de no descifrar su código de señales...

En este sentido son precisas las palabras de fray J. López Ortiz: «El silencio de Dios no suele ser algo exterior, existente como una realidad: es más bien un cerrarse nuestros oídos o, por lo menos, no estar abiertos. Es más que problemas de conocer, actitud o forma de vivir.»

En ese mismo número de *Moncloa*, otros trabajos, no tan consistentes, pero que denotan claridad de ideación y rumbo seguro en la actitud de la revista.



DOS ARTICULOS DE "GOYA"

Del número 19 de «Goya», la revista de arte del Museo Lázaro Galdiano, destacamos un buen trabajo de Jesús Hernández Perera, dedicado al pintor asturiano del siglo XVII Juan Carreño de Miranda, cuyo retrato de Doña Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey, publica en su portada. Exquisito el joven modelo y prodigioso el cuadro, un tiempo atribuido —y no sin motivo— a Velázquez. Es una de las obras del género más extraordinarias de toda la pintura española.

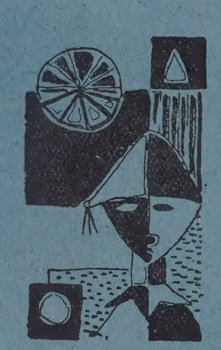
En el mismo número, un artículo, del que es autor Joaquín de la Puente, sobre el gran pintor que fué Ricardo Baroja, hermano del novelista. Ricardo Baroja fué, para el autor del artículo, un producto de cruce del naturalismo con el impresionismo, poseído por la fuerte pasión que imprimió la derrota a los hombres del 98, con un aliento de ternura peculiar del pintor.

«Ricardo Baroja, indiscutiblemente, viene a ser el más grande grabador español, después de su maestro Goya. No sólo por ineptitud de tantos o falta de vocación por esta técnica en nuestro país. Lo es por el desenfado de la ejecución, el poder plástico de sus evocaciones, por la expresividad contundente. Por ese inmenso amor derramado en todas sus planchas ante la vida humana, oliendo a humanidad.»

«Frente a las torturas mentales del arte actual, de fuera y de dentro de casa, el quehacer de este hombre de España resulta impagable remanso para la sensibilidad conmocionada por tantos excesos.»

«Y quizá la lección más importante, entregada por la creación barojiana, sea la de su extremada y humana sencillez. La de ser un arte sin una sola gota de pedantería.»

Supervielle en "Primer Acto"



El número 4 de Primer Acto, *correspondiente al pasado octubre, contiene textos nutridos e interesantes. Colaboran L. Delgado Benavente, A. Sastre, A. Marsillach, J. M. Pemán, J. M. de Quinto, Fernández Almagro, J. Monleón, J. L. Alonso, Muñiz, Ruiz García... A. Casona publica un artículo discreto; se insertan, asimismo, trabajos de Luis Jouvet, John Patrick y Eliot. A. Paso recuerda el estreno en el Teatro de Cámara «El Duende», de la comedia de Supervielle, «El ladrón de niños». Precisamente, el interés de este número de* Primer Acto *se centra en la publicación completa del texto de «La bella del bosque», de Julio Supervielle, en versión española de Ricardo Paseyro. «La bella del bosque» es modelo de poesía de teatro, en expresión del traductor, donde la delicadeza, el ingenio sutil y la imaginación juegan del modo más rico y jugoso. La leyenda, el cuento, las interpretaciones de la Naturaleza y de los sentimientos se mezclan luminosamente, como corresponde a un autor que es esencialmente poeta. La versión de Ricardo Paseyro es óptima. Gran poeta él mismo, íntimamente compenetrado con la personalidad y la obra de Supervielle, comienza por explicarnos cuáles han sido los principios de su traducción, con su característica prosa apretada y fulgente que ya conocen los lectores de INDICE.*

SELE ARTE

Esta revista bimensual de arte se edita en Florencia. Su carácter es esencialmente informativo, y en tal calidad merece nuestro comentario elogioso. Escrita en italiano, pero con resúmenes en español, inglés y alemán, recoge la actualidad artística mundial sin grandes lujos tipográficos, pero con buen sentido crítico de lo que es importante artísticamente y abundancia de precisiones. En el número que ahora nos llega —mayo-junio de 1957— aparece, entre otros trabajos, un extenso estudio crítico de los volúmenes que sobre la historia de la civilización española edita la Editorial Seix Barral, de Barcelona. (A algunos de estos libros hemos dedicado en INDICE el merecido espacio.)

BULLETIN OF HISPANIC STUDIES

El hispanismo, un hispanismo que mira sobre todo al pasado y al estudio de los clásicos, con carácter esencialmente didáctico, está bastante desarrollado en Inglaterra. Un ejemplo de ello es este «Boletín de Estudios Hispánicos» que publica la Universidad de Liverpool. En el número de octubre de 1957 se incluyen varios estudios críticos sobre literatura española clásica (Cervantes, Calderón, Lope de Vega, Diego de San Pedro...). El Boletín lleva una sección crítica de libros y un noticiario.

EXPOSICION DE CRISMAS

En la planta novena de "Galerías Preciados", patrocinado por esta firma comercial y en colaboración con la Asociación de Dibujantes, se ha inaugurado, el 30 de noviembre, una Exposición de Crismas.

EL MUSEO VIVIENTE

Se nos da noticia de la publicación en fecha próxima (Universidad de Nueva York) del libro "El Museo viviente", original de Samuel Cauman, que recoge las interesantes experiencias del famoso historiador del arte y director de museos, de origen alemán, Alexander Dorner.

CARICATURAS DE JUAN RAMON

Organizado por el "Andalucía Club", y con la colaboración de la Agrupación Vanguardista Hispana de Caricaturistas Personales, se inauguró, el día 5 de diciembre, una exposición colectiva de "Caricaturas de Juan Ramón Jiménez". En el acto de apertura, el pintor Vázquez Díaz disertó acerca de Como vi a Juan Ramón.

NUEVO LIBRO

El día 24 de octubre apareció en Inglaterra "Religion and the Rebel", el segundo libro de Colin Wilson, autor de "The Outsider". INDICE publicará un estudio del nuevo libro, por Francisco Pérez Navarro, y algunos comentarios en torno al Rebelde.

CHARLES CHAPLIN, el genio del cine

Nuevo libro de Manuel Villegas López

Acaba de aparecer una nueva edición de esta obra fundamental, quizás la más completa, en todos los órdenes, que se ha escrito sobre la vida, la obra, el arte, la época... de Charles Chaplin. Ha sido ampliada, revisada, puesta al día por su autor, hasta la última película de Chaplin, **Un rey en Nueva York,** porque la primera edición, publicada en Buenos Aires en 1942, está agotada por completo hace muchos años; constituye ya una rareza bibliográfica, muy buscada por los amantes de los libros de este género. Puede calificarse, pues, de "suceso" cinematográfico y literario la aparición de este libro de Villegas López.

A ello se une una magnífica presentación, con ochenta láminas en huecograbado, que recogen en centenares de fotografías una verdadera antología gráfica de la vida y la obra de Chaplin.

AVISO MUY IMPORTANTE A LOS LECTORES

Nuestra DISCOTECA POR CORRESPONDENCIA va a ser **ASI.**
Esta página y la que sigue son **imaginarias** y sin validez para la petición de discos. Rogamos, pues, a nuestros lectores se abstengan de efectuar sus pedidos hasta un número inmediato.—Muchas gracias.

Discoteca por correspondencia

FORME SU DISCOTECA

INDICE INAUGURA este mes su sistema de venta de discos por correspondencia. Con él, usted puede disponer de un repertorio amplísimo, que comprende prácticamente la totalidad de la música grabada adquirible en España.

Cada mes, INDICE dedicará dos páginas a una selección del máximo interés en materia de discos. Todas las novedades, ampliamente comentadas, además de un extenso, renovado y selecto catálogo en todas las especialidades de la música.

Consúltenos para cualquier cuestión relacionada con discos. Asimismo puede hacernos sus pedidos desde este número, utilizando el boletín que adjuntamos.

Dispondrá usted, desde ahora, gracias a este nuevo servicio de INDICE, de todo el repertorio discográfico. Nosotros le enviaremos los discos que desee a su domicilio.

Diríjase a *discoteca por correspondencia* de INDICE, *Francisco Silvela, 55, Madrid.*

NOVEDADES

SERENATA, de Max Reger, por la Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Eugen Jochum. *Telefunken,* núm. 20377, 30 cm., 33,33 r.p.m.

Max Reger tendía siempre hacia lo monumental, en la longitud y en la complejidad estructural y contrapuntística. Incluso en sus «lieder», parece siempre enfrentarse con grandes formas dificultosas y enmarañadas. Y si en el terreno de la música coral o de cámara esto es muy notorio, en las producciones orquestales de Max Reger la complicación se hace intrincada.

Sin embargo, el genio poderoso de Reger se hace notar precisamente dentro de ese pesado clima que crea, donde, a fuerza de extraordinarios esfuerzos de simplificación, procura hacerse inteligible y claro.

Sus principales obras para orquesta, como la *Suite de ballet,* la *Obertura a la Patria,* las *Variaciones sobre un tema de Hiller,* las *Variaciones sobre un tema de Mozart,* la *Sinfonietta,* la *Serenata,* pertenecen todas a lo más profundo y denso que en música se haya escrito.

En el caso de la *Sereneta* se dan cita todas las mejores cualidades de Max Reger: la hondura, la expresividad, el equilibrio.

Eugen Jochum, al frente de la Filarmónica de Berlín, realiza un trabajo prodigioso, en el que todas las resonancias y los matices que equilibran esta gigantesca composición están plenamente conseguidos. La grabación de Telefunken es modélica, y la audición de la obra de Max Reger resulta perfecta e imprescindible para el conocimiento cabal de toda la música post-romántica, en la que Reger representa el punto final del tonalismo exacerbado por la multiplicidad de modulaciones en la forma y de contenidos abstractos en el fondo.

CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA, de Aram Ilich Katchaturian, por la Orquesta Philarmonia de Londres, dirigida por Eugene Goossens. Solista: Igor Oistrak. *La Voz de su Amo,* LALP 277, 30 cm., 33,33 r.p.m.

Entre las obras más brillantes de Katchaturian se cuenta este «Concierto para violín y orquesta» que comentamos, en el que el compositor suma la claridad y la alegría, la vitalidad y el lirismo más delicado.

Katchaturian nos presenta siempre una imagen musical del mundo sin amargor, fiada generalmente a lo dinámico, a lo jocundo de la acción, a la luminosidad de los sentimientos claros y precisos. En cierta manera, Katchaturian nos ofrece una nueva ingenuidad emotiva que contrasta con las turbulencias post-románticas y con el desgarro existencial de la música contemporánea. Por eso, ante él no se puede reprimir un primer movimiento contrario, consecuencia de un clima musical exasperado que respiramos; pero después, sopesada y gustada su obra con toda objetividad, hemos de volver nuestro juicio en favor de esta música nuevamente sencilla, nuevamente exaltada, nuevamente romántica, en el mejor sentido de la palabra.

La interpretación de Igor Oistrak es de una calidad insuperable, por la pureza de su timbre, la finura de las gradaciones y la riqueza expresiva. Oistrak puede colocarse en la cumbre de los violinistas actuales, admitiendo sólo el paralelo con Yehudi Menuhin.

Eugene Goossens, con la Philarmonia de Londres, colabora con absoluta justeza a la perfección de esta grabación.

Tanto por el interés de la obra en sí como por la exquisita realización de Igor Oistrak, este disco que comentamos es imprescindible en las discotecas.

LA CANCION DE LA TIERRA, de Gustav Mahler, por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, dirigida por Otto Klemperer. Barítono: Dietrich Fischer-Dieskau. *Deutsche Gramophon Gesellschaft,* 48770, 30 cm., 33,33 r.p.m.

Una nueva versión de la última obra de Mahler, que se populariza, conquistando vertiginosamente el mundo. En «La canción de la tierra», Mahler utilizó textos chinos traducidos por Hans Bettge, textos que hablan de los aspectos más bellos y también más dolorosos del hombre: el amor, la embriaguez, la separación.

Para estos textos, Mahler produjo, además de un caudal riquísimo de melodías, un despliegue orquestal como él sólo en el mundo ha sabido hacerlo. La expresividad y riqueza de los timbres y de las combinaciones sonoras es, como siempre en Mahler, única. Los fragmentos finales, por ejemplo, traducen simbólicamente el hundimiento del «mundo occidental» en forma de una despedida interminable, agónica, apurando nuestra sensibilidad hasta el límite.

En «La canción de la tierra», obra predilecta de los vieneses, y que en Madrid escuchamos la temporada pasada, coronada por un triunfo inmenso, Gustav Mahler nos da la medida de su genio excepcional.

La interpretación de la parte de tenor ha sido esta vez confiada a un barítono: a Dietrich Fischer-Dieskau, que llena su cometido de manera ejemplar, con equilibrio y hondura, dentro de la más depurada técnica del «lied».

Klemperer dirige la Orquesta de la Radio Bávara, hoy una de las más famosas del mundo y de mayor eficacia, redoblada en manos de un director que reune cualidades excepcionales: energía y delicadeza, técnica y emoción.

SEPTIMA SINFONIA, op. 60, de Dimitri Sostakovich, por la Royal Philarmonic Orchestra, dirigida por sir Thomas Beecham. *Philips,* ABL 2798, 30 cm., 33,33 r.p.m.

La «Séptima Sinfonía» es la más emotiva, y también la más famosa, de las sinfonías de Sostakovich. Compuesta en 1941, y en circunstancias dramáticas, durante el asedio de Leningrado, fué estrenada por Samosud, al frente de la orquesta del Gran Teatro Académico de Kuibichev, el 5 de marzo de 1942, y en seguida se popularizó a través de ininterrumpidas ejecuciones dentro y fuera de Rusia.



El primer movimiento, de una gran amplitud, comienza por un tema largo, con esa sorprendente sencillez y profundidad que caracterizan a Sostakovich. El desarrollo es inmenso, servido siempre por una orquestación precisa, nítida, de claras sonoridades.

La sonoridad instrumental, que es parte importante de esta sinfonía, pone a prueba la pureza de una grabación. Por eso, las dificultades a vencer son grandes en punto a sonido, aunque la pura complicación contrapuntística no enmarañe nunca la obra de Sostakovich.

Otro escollo es la perfecta gradación dinámica, la fuerza avasalladora de los crescendos.

La Royal Philarmonic Orchestra, dirigida por sir Thomas Beecham, ha conseguido una versión limpia, serena, enérgica, como corresponde a la obra.

La grabación de Philips es perfecta, y hace de este disco uno de los más atractivos de la música contemporánea.

SONATA DEL SUR, op. 52, de Oscar Esplá, para piano y orquesta, por la Orquesta Nacional de España, dirigida por el autor. Solista: Marcelle Meyer. *Hispavox* HH 1001, 30 cm., 33,33 r.p.m.

Obra muy característica de Oscar Esplá, la «Sonata del Sur» aúna elementos de origen folklórico y elementos cultos en estado de gran complicación. Es frecuente en Esplá esta difícil amalgama, que no se da, como en Falla, en una síntesis homogénea, sino que, sin fundir los componentes, deja bien claro el veteado de ambas fuentes. Esto dificulta la audición de muchas de las obras del autor de la «Sonata del Sur», porque la continua llamada de lo folklórico nos impide el sumergirnos en una atmósfera musicalmente pura.

En esta obra que comentamos, la complicación aumenta por la adición del piano, que separa el material temático en dos planos violentos.

La interpretación de la obra es de gran dureza, pues requiere un alto esfuerzo por parte del pianista. Marcelle Meyer ha superado todos los escollos con brillantez, eficazmente acompañada por la Orquesta Nacional, bajo la dirección del propio Esplá.

La «Sonata del Sur» es obra de gran interés, pues marca un momento dramático en la lucha de los compositores españoles por superar el nacionalismo folklórico.

Corresponde esta excelente grabación a la serie «Antología de la música contemporánea española», que edita Hispavox bajo los auspicios de la U.N.E.S.C.O., y que es una de las más grandes y valiosas aportaciones a la cultura musical española actual, que atraviesa un momento de superación y de desarrollo de notable interés.

MUSICA SINFONICA

1. *«Sinfonía núm. 38», de MOZART, por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Hans Knappertbusch.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—270 pesetas.

2. *«Sinfonía núm. 39», de MOZART, por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Hans Knappertbusch.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—265 pesetas.

CONVERSACION CON STRAVINSKI

● La revista CUADERNOS, de París, recoge en su número 27 una *Conversación con Stravinsky*. De ella citamos los siguientes párrafos. El autor de las preguntas es Robert Craft.

PREGUNTA.—¿Conoce usted la posición que ocupa en la actualidad su música en los países situados al Este de la O.T.A.N.?

STRAVINSKY.—Algunos amigos míos que participaron en octubre último en la Conferencia de Varsovia, sobre música contemporánea, me cuentan que allí mi música es boicoteada públicamente; pero que, no obstante, en la esfera soviética hay compositores que la han acogido con entusiasmo. En los países situados al Este de la O.T.A.N. no puede obtenerse mi música, no se encuentra una sola obra bajo ninguna forma, ni en discos ni en partitura impresa. Esta medida se aplica no sólo a mi música, sino también a la de Webern, Schönberg y Alban Berg. El aislamiento musical de Rusia —que allí se denominará probablemente "nuestro" aislamiento— ya dura treinta años, por lo menos. Oímos hablar mucho de la existencia en Rusia de violinistas, pianistas y orquestas virtuosos. Pero surge en seguida la pregunta: ¿En qué son virtuosos? Los instrumentos, considerados en sí mismos, no son nada; sólo tienen razón de ser por la literatura que se ejecuta con ellos. La mandolina y la guitarra, por ejemplo, no existían como instrumentos de orquesta hasta que Schönberg los concibió, de una manera completamente nueva, para su "Serenata". Una nueva obra de arte musical de este género significa la necesidad de que puedan formarse músicos para ejecutarla. La literatura de que dispone el virtuoso soviético no pasa del siglo XIX.

Se me pregunta a menudo si yo estaría dispuesto a dirigir una orquesta en la Unión Soviética. No podría hacerlo por motivos musicales. Las orquestas soviéticas ejecutan la música de los tres vieneses antes citados, pero no la mía, y seguramente serían incapaces de resolver los sencillos problemas de la estructuración rítmica que nosotros introdujimos en la música hace cincuenta años. También les resultaría extraño el estilo de mi música. Estas dificultades no pueden vencerse en unos cuantos ensayos; requieren una tradición de veinte o treinta años. En la Alemania de la posguerra encontré una situación parecida. Después de los numerosos años de régimen hitleriano, en el que estuvo prohibida mi "Historia del Soldado", el "Pierrot Lunaire", de Schönberg, y toda la música de Berg y de Webern, los músicos fueron durante mucho tiempo incapaces de interpretar estas nuevas obras. Es indudable que desde entonces ya se habrán puesto al corriente. Lo mismo puede decirse del ballet. Un ballet vive quizá con más fuerza de su repertorio que de la perfección técnica de sus bailarines. En Rusia, el repertorio consta sólo de unos cuantos ballets del siglo XIX, que, con las ramplonerías en tecnicolor, realistas o sentimentales, son todo lo que los soviéticos pueden presentar. Pero en nuestro siglo el ballet significa el repertorio de Diaghilev y las creaciones de los pocos buenos coreógrafos que le han sucedido.

PREGUNTA.—¿El gran público se siente en todas partes ajeno a la música contemporánea, creada desde 1909 aproximadamente, como en la Unión Soviética?

STRAVINSKI.—En todas partes, no. De Alemania, donde las variaciones para orquesta, de Schönberg, por ejemplo, se presentan en público tan a menudo como "Till Eulenspiegel" en los Estados Unidos, no puede decirse eso. El año 1909 representa la "atonalidad", y la atonalidad ha abierto, en efecto, un abismo que tardará mucho tiempo en desaparecer. Pero ningún razonamiento marxista podrá explicar por qué la atonalidad ha dado un impulso irresistible al arte. Toda explicación que tenga como punto de partida una expresión externa o un fermento social no pasará de ser una simple metáfora. Los desarrollos musicales no pueden explicarse desde fuera.

PREGUNTA. — ¿Quiere usted decir algo acerca de los mecenatos y de las subvenciones?

STRAVINSKI. — Todos los medios destinados a dar mayor impulso a las obras musicales pueden ser mejores o peores que la subvención sistemática, pero siempre serán terriblemente insuficientes. De este modo se ha "engendrado" toda la música de Schönberg, Webern, Bartok, y hasta la mía, aun cuando nuestras obras en su mayor parte no han sido "engendradas" en absoluto, sino que se han escrito sencillamente para que más adelante, abandonadas a sí mismas, pudieran competir en el mercado libre, con sus "formas" musicales inconfundibles. Esta es, en parte, la razón de que cuatro de estos compositores hayan muerto en la mitad del siglo XX, en condiciones bastante lamentables. En el sistema de mecenato y de subvenciones nada ha cambiado en el transcurso de los últimos ciento cincuenta años, si no es que en la actualidad parecen ser menos frecuentes.

3. *«Sinfonía núm. 4», de BRAHMS, por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Hans Knappertbusch.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—280 pesetas.

4. *«Concierto para piano y orquesta núm. 2», de BRAHMS, por Walter Gieseking y la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Otto Klemperer.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—275 pesetas.

5. *«Sinfonía núm. 5, El Nuevo Mundo», de DVORAK, por la Orquesta Mayo Florentino, dirigida por Igor Markevitch.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—250 pesetas.

6. *«Sinfonía núm. 7», de BEETHOVEN, por la Orquesta Sinfónica de Boston, dirigida por Serge Kusevitsky.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—250 pesetas.

7. *«Serenata para orquesta», de MAX REGER, por la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Eugen Jochum.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—280 pesetas.

8. *«Sinfonía núm. 5», de MAHLER, por la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, dirigida por Edvard van Beinum.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—280 pesetas.

9. *«Música para cuerda, celesta y percusión», de Bela BARTOK, por la Orquesta de la Suisse Romande, dirigida por Ernest Ansermet.—30 centímetros, 33,33 r.p.m.*—275 pesetas.

10. *«Concierto para violín y orquesta», de PROKOFIEF, por Igor Oistrak y la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de sir Adrian Boult.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—260 pesetas.

MUSICA DE CAMARA

11. «Sonata para violín y piano», de GRIEG, por Ida Haendel (violín) y Arturo Schnabel (piano). —30 cm., 33,33 r.p.m.—*260 pesetas.*

12. «Quinteto op. 44», de SCHUMANN, por el Cuarteto Vegh y Arturo Rubinstein al piano.—30 centímetros, 33,33 r.p.m., *255 pesetas.*

13. «Kammermusik núm. 2», de HINDEMITH, por la Orquesta de Cámara de Stuttgart, dirigida por Karl Munchinger.—30 cm., 33,33 r.p.m.—*265 pesetas.*

14. «Cuarteto núm. 15», de BEETHOVEN, por el Cuarteto Pro Arte.—30 cm., 33,33 r.p.m.—*250 pesetas.*

15. «Cuarteto núm. 2», de BRAHMS, por el Cuarteto Beethoven.—30 cm., 33,33 r.p.m.—*275 pesetas.*

MUSICA DE PIANO

16. *«Preludios y fugas», completos, de JUAN SEBASTIAN BACH, por Edwin Fischer.—Dos discos, 30 cm., 33,33 r.p.m.*—700 pesetas.

17. *«Preludios», completos, de CHOPIN, por Alfred Cortot.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—300 pesetas.

18. *«Preludios», primer cuaderno, de DEBUSSY, por Walter Gieseking.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—285 pesetas.

19. *«Fantasía Bética» y «Cuatro piezas españolas», de MANUEL DE FALLA, por Arturo Rubinstein.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—280 pesetas.

20. *«Polonesas», completas, de CHOPIN, por Wilhelm Backhaus.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—275 pesetas.

21. *«Microcosmos» (selección), de Bela BARTOK, por Walter Gieseking.—30 cm., 33,33 r.p.m.* 280 pesetas.

22. *«Escenas de niños», de SCHUMANN, por Alfred Cortot.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—260 pesetas.

23. *«Preludios», de SOSTAKOVICH, por Emile Gillels.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—300 pesetas.

LIEDER

24. «Winterreise» (Viaje de invierno), de SCHUBERT, por Elizabeth Schumann (soprano) e Ignaz Friedmann (piano).—30 cm., 33,33 r.p.m.—*275 pesetas.*

25. «Lieder eines fahrenden Gesellen» (Canciones del vagabundo), de GUSTAV MAHLER, por Lore Fischer (soprano) y la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan. — 30 cm., 33,33 r.p.m. — *300 pesetas.*

26. «Siete canciones populares españolas», de MANUEL DE FALLA, por Victoria de los Angeles (soprano y Arturo Rubinstein (piano).—30 cm., 33,33 r.p.m.—*280 pesetas.*

27. «Cuatro canciones», de BRAHMS (Me atrae como una melodía, Cada vez es más ligero mi sueño, En el cementerio y Traición), por Heinrich Schlussnus (barítono) y Myra Hess (piano).—30 cm., 33,33 r.p.m.—*270 pesetas.* Cara A.

28. «Tres canciones», de BRAHMS (Oda sáfica, El cazador y Canción de cuna), por Elizabeth Schumann (soprano y W. Murdoch (piano).—30 cm., 33,33 r.p.m.—Cara B.

OPERA Y ZARZUELA

29. *«La Boheme», de PUCCINI. Opera en cuatro actos. Versión completa, por Robert Merrill (barítono), Jussi Bpörling (tenor), Giorgio Tozzi (bajo), John Reardon (barítono), Fernando Corena (bajo), Victoria de los Angeles (soprano), Lucine Amara (soprano), William Nahr (tenor), Thomas Powell (barítono), George del Monte (barítono), por la Orquesta R.C.A. Victor, dirigida por sir Thomas Beecham.—30 cm., 33,33 r.p.m.*—1.000 pesetas.

30. *«Madame Buterfly», de PUCCINI: «Vogliatemi bene», dúo del acto primero; «Perché con tante cure» y «Un bel dí vedremo», del acto segundo, por Victoria de los Angeles (soprano), Giuseppe di Stefano (tenor), Anna Maria Canali (mezzosoprano) y Orquesta del Teatro de la Opera, de Roma, dirigida por Gianandrea Gavazzeni.—30 cm., 45 r.p.m.*

FOLKLORE

31. *«Vacaciones en la Costa Brava», sardanas y canciones: «Angelina», «Pescadors bons catalans», «El saltiró de la cardina», «Dalt les gabarres», por la Cobla; «La Principal», de La Bisbal; «Ai Marguerida», «L'emigrant», «Cancó de taverna», por Emilio Vendrell; «Aura d'abril», por la Cobla, Barcelona.—33,33 r.p.m.*—200 pesetas.

MUSICA DE JAZZ

32. *Lionel Hampton y su Orquesta: «Lady be good», «Gates steps out», «Kingfish», «Helpless», «Samson's boogie», «Gabby's gabbin», «Oh, rock!», «Cryin!», «Cool train», «Dont' flee the scene salty», «Jumpin'with G. H.» y «Gladysee bounce».—33,33 r.p.m.*—200 pesetas.

33. *Louis Armstrong, con Earl Hines: «West End blues», «Fireworks», «No, papá, no», «Heath me talkin'to ya», «Nadie sino tú», «Saint James infirmary», «Blues del callejón» y «Tight like this».—33,33 r.p.m.*—220 pesetas.

BAILABLES

34. *Lucho Gatica con la orquesta de José Sabre: «Amor mío», «Ofrenda», «Dios no lo quiera» y «Delirio» (boleros).—45 r.p.m.*—150 pesetas.

35. *Eddie Warner y su orquesta. Cuatro Rock and Roll: «El tercer mono», «Rock and schnock», «R.O.C.K.» y «Mambo tock».—45 r.p.m.*—160 pesetas.

36. *The five Keys: «C'est la vie», «Ensueño», «Que seas tú» y «Tú y nada más».—45 r.p.m.*—125 pesetas.

37. *Kay Starr y «Tennessee» Ernie Ford: «Jamás seré libre», «Tú eres mi amor», «Un océano de lágrimas» y «Sólo es asunto mío».—45 r.p.m.*—130 pesetas.

38. *José Guardiola y su orquesta: «Bahía de San Antonio», «Ibiza», «El tiempo lo dirá» y «Todo me habla de amor».—45 r.p.m.*—120 pesetas.

39. *Juanito Segarra y su orquesta: «Puente de piedra», «Cuándo será, vida mía», «Separación» y «Como nuestras sombras».—45 r.p.m.*—130 pesetas.

40. *Billy May y su orquesta: «Oh by Jingo!», «El barco por el río» y «Panamá».—45 r.p.m.*—120 pesetas.

BOLETIN DE PEDIDO

.... de .... 195...

Muy señor mío: Sírvase remitirme los discos detallados a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).
(Firma)

N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO .... POBLACION ....

(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 42 POR DOLAR.
SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55.—MADRID

Librería por Correspondencia

LECTURAS JUVENILES

2.351.—EL MUNDO DE LOS ANIMALES, de Ardit y Kwartaz. 60 ptas.

2.352. CUENTOS DE "CELIA", de Elena Fortún. 19 volúmenes, a 40 ptas.

2.353. CUENTOS, de la Condesa de Segur. 13 volúmenes, a 30 ptas.

2.354.—TEATRO PARA NIÑOS. 40 ptas.

2.355. CHARITO Y SUS HERMANAS, de Matilde Ras. 40 ptas.

2.356. MIS MUÑEQUITAS, de Lichtl. Con láminas. 25 ptas.

2.357. TRABAJOS MANUALES Y JUEGOS INFANTILES, de Blanch. 35 ptas.

EL TEATRO DE LOS NIÑOS

2.358.—ESCENARIOS MONTABLES. Varios modelos, a 40, 100, 130 y 225 ptas.

2.359.—REPERTORIO DE OBRAS PARA EL TEATRO. Cada una. 30 ptas.

2.360.—MONTURA PARA SITUAR LOS PERSONAJES. 12 ptas

Editoriales españolas CID

En el año 1953 comenzó la labor editorial de Cid, con algunas colecciones populares que no tenían otro objeto que recoger las novelas de mayor éxito entre el gran público, sobre todo aquellas que habían conquistado un cierto renombre a través de la Radio. Pasada esta primera etapa, se inició la publicación de libros de autores de prestigio...

Estábamos sentados en el despacho del Director Gerente de Ediciones Cid, en la calle de Benito Gutiérrez. Un despacho de hombre de negocios, pero lleno a rebosar de libros, de revistas... Don Ramón Varela Pol ha accedido atentamente a informarnos sobre las actividades de la Empresa que dirige.

—...comenzamos editando, al tiempo que continuábamos con esas colecciones populares, novelas de mayor «peso específico»: «Lo que se habla por ahí», de Antonio Díaz Cañabate; «La Burrita Non», de Sánchez Silva; «La Gran borrachera», de Manuel Alcón; «Sobre la tierra ardiente», de Enrique Nácher; «A instancia de parte», de Mercedes Fórmica...

El éxito de estos libros nos animó a proyectar otras colecciones de mayor importancia. Una de éstas es la «Colección Altor», cuyos dos primeros volúmenes han sido un éxito resonante, hasta el punto de que en un mes se van a reeditar los mismos. Son «Cajón de sastre», de Camilo José de Cela, y «No sólo se vive de pan», de Dudinzev, novela que ha tenido una resonancia enorme en el mundo, por las circunstancias de su publicación en Rusia. Nuevos títulos a editar en «Altor»: «Una mujer singular», de Jules Romains; «El verdadero Silvestri», de Mario Soldati; «Esas sombras del transmundo», de Luis Romero; «La Ciudad del Dólar», de José Luis Castillo Puche; «Los Pozos», de Ignacio Aldecoa...

También tenemos la «Colección Clamor», constituida, en general, por best-seller y novelas-argumentos de películas de éxito; hasta ahora va publicada «El furor de vivir», de Nicholas Ray.

En esta Colección aparecerán una novela sobre cacerías en el Africa ecuatorial francesa: «El Gigante del Gran Río», de Roger Cureal; una novela histórica: «Una corta primavera», de Claude Manceron; «Blue Camelia», de Frances Parkinson Keyes, etc.

—Y ¿qué hay en la cartera de proyectos?

—Otra Colección de grandes reportajes, que iniciaremos con «Vida con mi padre», de Victorio Mussolini.

—Ultima pregunta... indiscreta. ¿Cómo ve el negocio del libro?

—Progresa, indudablemente. Por otra parte, nosotros procuramos dar a nuestras ediciones la máxima publicidad posible a través de la Radio, la Prensa, etc. El público, así, va acostumbrándose, y concluye pensando que no es tan «raro» eso de leer.

L. Q.

LIBROS DE AVENTURAS

2.361.—LAS MINAS DE SALOMON, de R. Haggard. 50 ptas.

2.362.—LA GOLONDRINA, de C. Gilson. 50 ptas.

2.363.—EL LEON DE LAS CAVERNAS, de J. H. Rosny. 50 ptas.

2.364.—EL FANTASMA AZUL, de Velter. 50 ptas.

2.365.—LA CARAVANA DE LA PRADERA, de R. Walker. 50 ptas.

2.366.—ALAS SOBRE EL ARTICO, de H. M. Brier. 50 ptas.

2.367.—EL RIO EN LLAMAS, de Valldaura. 60 ptas.

2.368.—CUATRO HERMANAS, de Jaime Mallas. 50 ptas.

2.369.—TAMBORES EN EL RIO, de José Vallverdú. 50 ptas.

TEATRO

2.370.—TEATRO Y PROSA, del Duque de Rivas. 100 ptas.

2.371.—TEATRO ESPAÑOL. Temporadas 1949 a 1956, cada una 100 ptas.

2.372.—¿EXISTIO REALMENTE IVAN IVANOVICH?, de Hazim Hikmet. 32 ptas.

2.373.—TAMBIEN LAS MUJERES HAN PERDIDO LA GUERRA, de Curzio Malaparte. 28 ptas.

2.374.—ARLEQUINADA, de Florence Rattigan. 32 ptas.

2.375.—LA VIDA ES SUEÑO. EL ALCALDE DE ZALAMEA. EL MAGICO PRODIGIOSO, de Calderón. 35 ptas.

2.376.—SAINETES, de don Ramón de la Cruz. 35 ptas.

2.377.—TEATRO COMPLETO, de Moratín. 35 ptas.

2.378.—OBRAS TEATRALES ESCOGIDAS, de Jardiel Poncela. 125 ptas.

2.379.—TEATRO TRAGICO, de Corneille. 50 ptas.

RELIGION

2.380.—LA MORAL DEL SEGLAR, de Birngruber. 80 ptas.

2.381.—ENCICLOPEDIA DEL SACERDOTE, de Cacciatore. Tomo III. 250 ptas.

2.382.—JESUS, NUESTRO MODELO, del P. Luis Colín. 50 ptas.

2.383.—EL MANDAMIENTO NUEVO, de Dorothy Dohen. 25 ptas.

2.384.—SIGUIENDO EL AÑO LITURGICO, de Leclercq. 60 ptas.

2.385.—DE LOS NOMBRES DE CRISTO, de F. Luis de León. 18 ptas.

2.386.—ENCHIRIDION PATRISTICUM, de Rouet de Journel. 125 ptas.

2.387.—EL ASESINATO DE DIOS, de Nino Salvaneschi. 20 ptas.

2.388.—LOS SANTOS DE CADA DIA. Febrero y marzo. 90 ptas.

2.389.—LA VIRGEN Y LOS NIÑOS, de Ramón Sarabia. 25 ptas.

NOVELA

2.390.—EL CIELO Y TU, de Rachel Field. 25 ptas.

2.391.—MUJER IMPERIAL, de Pearl S. Buck. 100 ptas.

2.392.—PROHIBIDO VIVIR, de José María Belloch. 65 ptas.

2.393.—ENCICLOPEDIA DEL DESPISTE NACIONAL, de Evaristo Acevedo. "El Club de la Sonrisa". 50 ptas.

2.394.—LAS INQUIETUDES DE SHANTI ANDIA, de Pío Baroja. "Colección Crisol". 35 ptas.

2.395.—MADRE Y RIVAL, de Pierre Benoit. 50 ptas.

2.396.—NADIE ESCAPA A SU DESTINO, de C. Budington. 60 ptas.

2.397.—NO SOLO SE VIVE DE PAN, de Dudinzev. 75 ptas.

2.398.—EL ESPIA, de Graham Greene. 75 ptas.

2.399.—EL PODER Y LA GLORIA. 75 ptas.

2.400.—LA HUMANIDAD CONTRAATACA, de Hemming. 65 ptas.

2.401.—SODOMA Y GOMORRA, de Curzio Malaparte. 75 ptas.

2.402.—LOS GALIANO, de Liberata Masoliver. 60 ptas.

2.403.—CUMBRES DORADAS, de Grace Moore. 70 ptas.

2.404.—ANASTASIA, de Hans Nogly. 80 ptas.

2.405.—ESPEJISMO, de Anya Seton. 80 ptas.

2.406.—LAS UVAS DE LA IRA, de John Steinbeck. 150 ptas.

ARTES PLASTICAS

2.407.—LOS PINTORES CUBISTAS, de G. Apollinaire. 70 ptas.

2.408.—EL DESCREDITO DE LA REALIDAD, de Joan Fuster. 35 ptas.

2.409.—EL ARTE OTRO, de J. E. Cirlot. 36 ptas.

2.410.—TESORO ARTISTICO DE ESPAÑA. EL GRECO. 140 ptas.

2.411.—ESCULTURA DE CARRARA EN ESPAÑA, del Marqués de Lozoya. 50 ptas.

2.412.—FILOSOFIA DEL ARTE, de H. Taine. 125 ptas.

2.413.—ARQUITECTURA MODERNA, de Gillo Dorfles. 40 ptas.

2.414.—ARTE DE ESPAÑA. CATALUÑA, de J. Gudiol. 600 ptas.

2.415.—ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO ITALIANO, de Ráfols. 20 ptas.

DIVULGACION CIENTIFICA

2.416.—DE LA FISICA A LA BIOLOGIA, de Julio Palacios. 12,50 ptas.

2.417.—GENETICA Y EL ORIGEN DE LAS ESPECIES, de Dobzhansky. 75 ptas.

2.418.—LA EVOLUCION COMO UN PROCESO, de Huxley, Hardy y Ford. 150 ptas.

2.419.—ETNOBIOLOGIA, de Schwidetzky. 120 ptas.

2.420.—LA FISICA DEL NUCLEO ATOMICO, de W. Heisenberg. 50 ptas.

2.421.—ENERGIA ATOMICA, de Scientific American. 50 ptas.

2.422.—BESTIARIO DEL SIGLO XX, de Scientific American. 50 ptas.

2.423.—FOTOSINTESIS, de Hill y Whittingham. 70 ptas.

2.424.—EL GRUPO ZOOLOGICO HUMANO, de Teilhard de Chardin. 45 ptas.

2.425.—ATOMOS DE HOY Y DEL MAÑANA, de M. O. Hyde. 40 ptas.

2.426.—HACIA EL MUNDO DE LOS ELECTRONES, de Stokley. 60 ptas.

2.427.—EL RADAR, de D. E. Dunlap. 46 ptas.

2.428.—LOS NOMBRES DE LAS ESTRELLAS, de Webb. 56 ptas.

2.429.—INFORMES SOBRE EL ATOMO, de Dean. 76 ptas.

2.430.—A B C DEL SISTEMA SOLAR, de Fesenkov. 30 ptas.

2.431.—A B C DE LA RELATIVIDAD, de B. Russell. 30 ptas.

LIBROS PARA REGALO

	Pesetas
Teatro Mundial (1.700 argumentos), A. del Hoyo...	400
Obras Completas de A. J. Cronin. Tomo I ...	275
Residencias españolas (planos, fotos, láminas)...	240
Obras escogidas de Agatha Cristie. Tomo III ...	200
Construcción de Nacimientos. — Buendía. (Ildo.)...	150
Obras escogidas de Winston Churchill...	225
Las mejores novelas contemporáneas: Peñas arriba, de Pereda; Juanita la larga, de Valera; Misericordia, de Galdós; La conquista del Reino de Maya, de Ganivet; Paz en la guerra, de Unamuno...	400
Clásicos contemporáneos: Obras completas de Pearl S. Buck (4 tomos); de Vicki Baum (4 tomos); de Pierre Loti (1 tomo); de Pierre Benoit (1 tomo); de Aldous Huxley (1 tomo). En piel verde, cada uno...	250

Obras Eternas, encuadernadas en piel:

Blasco Ibáñez, obras completas, 3 vols. ...	750
Dostoyevsky, obras completas, 3 volúmenes...	750
Ibsen, Teatro completo...	225
Las mil y una noches, 3 vols. ...	950
Palacio Valdés, 2 vols. ...	500
Emilia Pardo Bazán, 2 vols. ...	500
Pérez Galdós, obras completas, 6 volúmenes...	1.500

Colección JOYA, de Aguilar:

Andersen, Cuentos completos, 2 volúmenes...	250

	Pesetas
Arniches, Teatro completo, 4 volúmenes...	460
Bromfield, Obras escogidas, 2 volúmenes ...	300
Connan Doyle, Obras completas, 5 vols. ...	750
Fernández Flórez, Obras completas, 6 vols. ...	900
Wallace, Novelas de intriga ...	115
Wallace, Novelas de misterio ...	115
Zorrilla, Leyendas ...	150

Colección LOS PREMIOS NOBEL, de Vergara:

Tomo I.—Thomas Mann; Sinclair Lewis; Selma Lagerlof; Rudyard Kipling; Bertrand Russell; Rabindranath Tagore; Sully Prudhomme.

Tomo II.—Ernest Hemingway; Wladislaw Reymont; François Mauriac; Knut Hamsun; Ivan Bunin.

Tomo III.—Pearl S. Buck; Thomas S. Eliot; G. Bernard Shaw; Luigi Pirandello; Henry Bergson; Werner von Heidenstam.

Tomo IV.—Sigrid Undset; Par Lagerkvits; Paul von Meyse; Winston Churchill; Eugene O'Neil; Romain Rolland.

Tomo V.—Benavente; F. Mistral; John Galsworthy; William Faulkner; Grazia Deledda.

Tomo VI.—H. Sienkiewicz; Carl Spitteler; Johannes V. Jensen; José Echegaray.

Cada tomo, 360 pesetas.

Biblioteca del Hogar:

	Pesetas
Interiores de hoy, Feduchi...	300
La decoración en el hogar, Burris-Meyer...	250
Enciclopedia Médica Familiar ...	400
Enciclopedia Culinaria, Marquesa de Parabere. 2 tomos, en tela ...	300
Enciclopedia del Católico. 3 tomos...	650
Tu vida conyugal...	160
Tu hijo...	160
Tu mundo...	175
Tu vida social ...	200
Tu belleza...	175

BOLETIN DE PEDIDO

.... de .... 195...

Muy señor mio: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO .... POBLACION ....

(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 42 POR DOLAR.
SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55.—MADRID

LA ESCUELA DE LA HISTORIA, ACCION POLITICA

■ *A los lectores de INDICE:*

Debemos a los lectores de INDICE, para terminar esta serie de artículos, una explicación que pueda ayudarles a situar y comprender cuanto llevamos dicho acerca de la Escuela de la Historia. ¿A qué se ordenan y a qué conducen todas estas disquisiciones teóricas de aspecto filosófico, mientras expresamente se quiere proscribir la filosofía? Todo esto se dirige a despertar la convicción de que, desde el terreno de la política, cabe una consideración *científica* de lo humano y una consideración científica, no al modo habitual de expresarse así, cuando se habla de disciplinas de lo humano, sino al modo en que se dice científico lo que pertenece a las ciencias de la Naturaleza. Una vez despertada, aunque sea en ciernes, esta convicción, el fin es conducir el ánimo al propósito o deseo de considerar la política en *actitud científica,* entrando en el examen de los descubrimientos que estimamos haber hecho, para disponer la voluntad en pro de lo que de esos descubrimientos se deduce.

● Como se ve, el contenido de la Escuela de la Historia tiene más de política que de filosofía. Se dirige a mover las voluntades a *formas de acción común,* relativas a lo político, que es lo propio de la política en una de sus acepciones o aspectos más importantes. Por consiguiente, la utilización de los máximos recursos de especulación mental y de razonamiento no puede confundirse con la actividad exclusivamente filosófica o especulativa.

Puede decirse sin ningún reparo: la Escuela de la Historia se propone una acción política y responde a ella. De este modo, el lector puede dar su significación justa a nuestras disquisiciones teóricas. Al igual que sitúa adecuadamente los términos del discurso de un orador político, por mucha erudición, rigor o profundidad que haya en él, con lo que decimos estará en condiciones de situar las cuestiones especulativas que hemos planteado o que lleguemos a plantear en adelante.

Aclaradas así las cosas, hay que decir inmediatamente después que si bien cuando tiene ante sí la Escuela de la Historia está ante una *acción política,* y con arreglo a tal ha de caracterizarla y juzgarla, esta acción no puede confundirse sin error con cualquiera otra forma de este género de acciones. Perseguimos mover las voluntades a una acción común relativa a lo político, y por ello nos situamos en el terreno o dominio de la política; pero perseguimos este fin *exclusivamente por vía científica,* es decir, cultivando la ciencia política en el plano de la investigación, la enseñanza y la difusión de sus contenidos y de sus métodos. Se trata, pues, de una acción política, pero de una acción política que se distingue esencialmente de cuanto se ha conocido y practicado como tal con anterioridad.

Que la acción de la Escuela de la Historia no tiene de común con las formas tradicionales y conocidas de acción política más que el designio de mover voluntades en torno a cuestiones políticas, se muestra, primero, en que dentro de ella no nos proponemos conquistar *adhesiones,* y, después, en las peculiaridades de la Escuela de la Historia en cuanto entidad. Veamos de explicar estos dos puntos.

LA ESCUELA DE LA HISTORIA no se propone recabar adhesiones. Sus resortes de movilización de las voluntades no son los de la captación mental y afectiva que lleva a la adhesión. Con simples adhesiones, la Escuela de la Historia no sabría qué hacer. La movilización humana que se propone la Escuela de la Historia es la que resulta de los fenómenos históricos de *validez general,* y se promete conseguirla «provocando» tales fenómenos mediante la actividad científica.

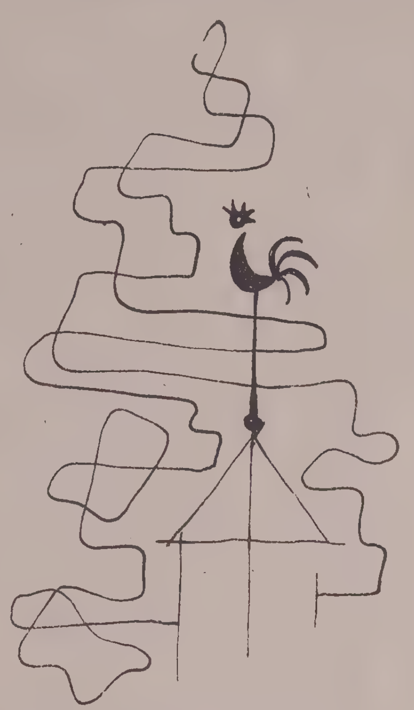
A este respecto, no debe inducir a error el afán de comunicación, tan visible en las actividades de la Escuela y tan semejante en lo exterior a las actividades de proselitismo. Es cierto que buscamos al interlocutor y que sentimos un modo de impaciencia por hacerle partícipe de nuestros trabajos. Pero también es cierto que, una vez establecido el contacto, surge inmediatamente un movimiento de separación y despego, como consecuencia de poner en medio de los que dialogan la realidad propia de la materia sobre la que se trata. Lo que tiene por fundamento único la efusión y el simple calor humano, apenas da de sí nada en la Escuela de la Historia.

Si la efusión y el calor humano abonan las cualidades mentales y de voluntad apropiadas, ni que decir tiene que ello es deseable. Mas sólo con efusión y calor, apenas si puede hacerse otra cosa que colocarse en el umbral de la Escuela y asistir a ella como espectáculo.

No es siquiera que la Escuela de la Historia pueda prescindir de las adhesiones, que, desde luego, puede; es que *necesita* prescindir, porque lo que no es más que adhesión, no es nada para la Escuela. Lo propio de la Escuela de la Historia es el poder de contrariar todos los juicios y estimaciones comunes en un momento dado y en términos de eficacia política, es decir, con garantía de llegar a prevalecer contra esas estimaciones y juicios sensiblemente unánimes. Es, en el dominio de la política, exactamente lo mismo que le sucede al físico, por ejemplo, cuando experimenta la necesidad de plantear una innovación científica, a consecuencia de sus propias investigaciones. En este sentido, la Escuela podía hacer suyo el lema de la noble familia francesa de los Clermont Tonnerre, que rezaba orgullosamente: «Etiamsi onnes, ego non». Ya se ve con esto cuán diferente ha de ser el modo de acción política de la Escuela de la Historia de lo que viene entendiéndose por tal hasta ahora.

Desde siglos, pero sobre todo a partir del nacimiento de la sociedad política actual, la política viene *decidiéndose* por el halago a las ilusiones y las pasiones del mayor número. Se piensa, incluso, que el auditorio de toda acción política congruente desde fuera del Poder han de ser las grandes masas. Sin embargo, la Escuela de la Historia no se dirige a las grandes masas, ni a las masas a secas, y reemplaza el viejo y clásico recurso de la «provocatio ad populum», por lo que habría que llamar «provocatio ad temporem».

EN CONSONANCIA CON LO EXPUESTO están las peculiaridades de la Escuela de la Historia en cuanto entidad, porque no es una *asociación,* ni una *corporación,* ni una *fundación.* No hay figura jurídica que pueda dar abrigo a la Escuela de la Historia. La Escuela de la Historia se reduce a una comunidad imprecisa de cuantos, en alguna manera de las muchas posibles, contribuye al desarrollo de las *ciencias humanas* en sentido estricto. Podría constituirse una asociación para servir los fines de la Escuela de la Historia; pero, «ex definitione», nunca podrá asumir tal asociación la personalidad entera de la Escuela de la Historia. Para hacerse una idea de lo que decimos, podemos ilustrarlo con referencia a las *ciencias de la Naturaleza.* Reúnanse cuantos investigadores, pedagogos, técnicos y hombres corrientes en alguna forma, directa o indirecta, han contribuído al desarrollo de las ciencias de la Naturaleza, acrecentando sus conquistas, dándolas a conocer o por aprovechamiento de sus aplicaciones, y ellos constituirían lo que pudiéramos llamar Escuela de la Naturaleza, en paralelismo con lo que quiere ser la Escuela de la Historia respecto de las ciencias humanas en sentido estricto.



En el siglo XVII, con el nacimiento de la ciencia natural exacta o «ciencia nueva», como entonces se decía, surgieron diversas asociaciones dedicadas a promoverla y cultivarla. Así, la Academia de los Linces, en Roma, la primera de todas, a la que perteneció Galileo, y que se fundó en 1603; la del «Cimento», en Florencia, y la Royal Society of London for Improwing Natural Knowledge, fundada en 1662. Era el mismo propósito y necesidad que sintió también Leibnitz al fundar la Academia de Ciencias, de Berlín, en 1700, que comenzó siendo una asociación privada. La extraordinaria importancia que han tenido estas entidades, imitadas luego en todos los países, no puede confundirse con el mecanismo arrollador del *proceso histórico* de desarrollo de las ciencias de la Naturaleza, que es lo que correspondería al concepto de Escuela que se montara en paralelo con lo que significa la Escuela de la Historia en nuestras concepciones.

Así, pues, la Escuela de la Historia, rigurosamente hablando, no es que no tenga personalidad jurídica, sino que ni siquiera puede llegar a tenerla. Cualquier asociación, corporación o fundación que se constituyera con este nombre, nunca conseguiría abarcar el cuerpo entero de la Escuela de la Historia, por más que se aproximara a ello. Pero la falta de personalidad jurídica, es decir, la falta de una *personalidad* que quepa en los moldes de una de las figuras jurídicas de la personalidad, no debe entenderse como falta de personalidad metajurídica. Sin personalidad jurídica, la Escuela de la Historia puede ser un *sujeto histórico* positivo, es decir, una fuente de iniciativas, de acción y decisión, gobernada por mecanismos propios de cristalización y ejercicio de la voluntad.

La Escuela de la Historia se propone una acción política, pero no practica la búsqueda de adhesiones y no constituye personalidad jurídica alguna. Estas dos particularidades proceden de la decisión de cultivar científicamente la política, y se bastan para hacer de la Escuela de la Historia algo *sin parecido* alguno con lo que se entiende en el lenguaje habitual por acción política.

EN CUANTO ACCION POLITICA, LA Escuela de la Historia se dirige a provocar una *transformación* substancial de las bases políticas de la convivencia humana, mediante el replanteamiento de los *órganos* y *funciones* del Estado que haga posible nuevas formas de vida nacional e internacional. Y se propone conseguirlo mediante la evidenciación de *recursos* de la acción de Estado que resultan de nuestros descubrimientos de ciencia política. Nuestra labor de evidenciación va desarrollándose al paso que los acontecimientos van descartando alternativas descaminadas de acción. La tarea de evidenciación se efectúa en el terreno de la *discusión científica* de las bases de pensamiento económico y político que presiden ahora la acción de Estado. Esta trabajosa y relativamente dilatada labor vendrá apoyada por los resultados de una experiencia histórica de decepciones y de fracasos, que irá desbrozando nuestro camino, hasta llegar un momento en que todas las resistencias se vendrán abajo de un solo golpe, y se hará luz de súbito en los espíritus acerca de lo que decimos. Siempre que haya fundamento cierto en los hallazgos de la Escuela de la Historia, todo el *proceso histórico* en bloque trabajará por su evidenciación, utilización y reconocimiento.

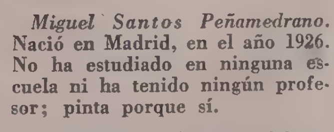
Una victoria de la Escuela de la Historia no tiene por qué significar el acceso al Poder de los descubridores o de las máximas cabezas de la Escuela de la Historia en un momento dado. La Escuela de la Historia termina su obra con enriquecer el *estado general de los conocimientos* de forma positiva, manejable y comunicable, de modo que sea accesible a cualquiera capaz de ello el aprovechamiento y utilización de lo descubierto. Se trata, como se ve, de una acción política fundada sobre el hecho de que las *realizaciones* políticas, en su contenido y hasta en sus modos, están en función del estado general de los conocimientos, por manera que a las variaciones en el estado general de los conocimientos *corresponden* variaciones determinadas, dentro de ciertos límites, en las realizaciones políticas. Así es como la Escuela de la Historia puede ser definitivamente un modo de acción política, sin nada de común con los modos tradicionales.

EL LECTOR SE PREGUNTARA si todo este andamiaje inacabable es necesario para venir a dar en una



SANTOS PEÑAMEDRANO

ILUSTRA ESTE NUMERO



Miguel Santos Peñamedrano. Nació en Madrid, en el año 1926. No ha estudiado en ninguna escuela ni ha tenido ningún profesor; pinta porque sí.

Ha realizado dos exposiciones en Madrid (Ateneo y Sala Abril). Ama y siente la tierra, y la pinta incansablemente. Lo humano en sus cuadros lo trata sin importancia, y, sin embargo, humaniza el campo. Ha recorrido España de mesón en posada, con instintos de andarín curioso.

Escapa de las tertulias y del metodismo; se esconde, desaparece y vuelve a aparecer después de sus caminatas. Como pintor, puede ser mucho, pero no somos nosotros los dados a decirlo; ya le tocará al tiempo.

J. Z.

empresa de acción política. ¿No podían ser las cosas más sencillas? Pues no; no pueden ser más sencillas, y nosotros decimos que, tal y como resultan, no tienen nada de complicadas y difíciles. La impresión de cosa abstrusa y enmarañada que puedan dar nuestras explicaciones tiene base exclusivamente psicológica de *prevenciones* y *aprensiones* reales, pero sin justificación.

Digamos para terminar, y tratando de descubrir nuestro horizonte para los lectores de INDICE con el señalamiento de nuestro sistema de coordenadas, que el máximo descubrimiento de la Escuela de la Historia es el de la misma *posibilidad práctica* de la Escuela de la Historia, o sea, de este modo substantivo, propio y suficiente de acción política. Pero éste, de carácter más general, ha resultado de buscar contrastes y *elementos de seguridad racional* o *prueba* respecto de otros descubrimientos de naturaleza política y económica, a partir de los cuales se deduce la conveniencia y la posibilidad del replanteamiento de los órganos y funciones del Estado. En el terreno más próximo a los hechos de interés político inmediato, lo más importante es el análisis de los *fenómenos de variación* en la cantidad de dinero, según los modos de efectuar esta variación y los supuestos de política fiscal y de gasto público. La novedad estriba en no estudiar las cuestiones relativas a la cantidad de dinero, tal y como viene haciéndose en Teoría Monetaria, como si fueran *equivalentes* todos los modos posibles de realizarla, y con independencia, o sin tomar en consideración, los supuestos *coordinados* de política fiscal y de gasto público. El desarrollo de este problema ha tenido consecuencias enormes, de las cuales la de mayor alcance teórico ha sido la de impugnar la *teoría general de la producción* edificada sobre el concepto de la *función de producción simple*.

Mencionamos estas cosas, a u n a conciencia de que resultarán ininteligibles con esa mención a secas, a título de mera indicación de que no rehuimos el terreno comprometido de las precisiones en materia de *ciencia especial*.

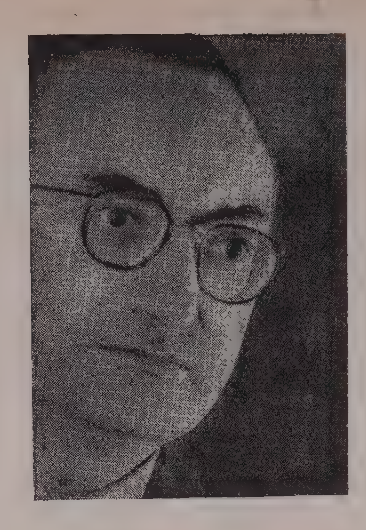
HE AHI LA VERDADERA INDOLE y naturaleza de la Escuela de la Historia, la de una acción política ceñida a la esfera del pensar y conocer científicos. Ello explica el gran papel reservado en la Escuela a la *actividad racional especulativa*, y que ha podido inducir a juzgarla como una Escuela filosófica o sociológica más. Pero aquí se trata de política, no de filosofía, ni de sociología. Y por tratarse de política, se trata de algo susceptible de la *prueba* y *contraste* del tiempo, y que arrostra esa prueba y ese contraste como elementos *constitutivos* del empeño. Si todo esto puede orientar en alguna medida a nuestros lectores, haciéndoles avanzar un paso en su noticia acerca de la Escuela de la Historia, habremos conseguido el objeto que nos hemos propuesto al escribir.

Es previsible que, a causa de su significación política, quiera negarse beligerancia a la Escuela de la Historia en el dominio de la temática intelectual de los fundamentos, porque está muy arraigada la dicotomía acción-especulación. Se acepta que son distintas y que no pueden «reducirse» entre sí las exigencias y las leyes de la acción, por un lado, y de la especulación mental, por el otro. A causa de esto, no faltará quien piense que por el solo hecho de declararse la Escuela de la Historia como un modo de acción política se descalifica para concurrir al debate entre las grandes direcciones de pensamiento. La Escuela de la Historia, por el contrario, se asienta sobre la afirmación de un *plano común* a la especulación y a la acción, donde ambas se confunden y responden a un único orden de exigencias. La Escuela plantea así a los modos habituales de pensar una *oposición* frontal y abierta. Hay que contar, por consiguiente, con una vivísima resistencia a concedernos el derecho de beligerancia en el dominio de la temática intelectual de los fundamentos, resistencia que esperamos vencer, fiados en que la beligerancia no es una concesión graciosa y discrecional, sino un «status» que se conquista y se arranca por la fuerza de la virtualidad propia.

T. Nieto Funcia

"LA PAZ EMPIEZA NUNCA"

Preguntas a EMILIO ROMERO Premio "Planeta" 1957



● *Si tuvieses que hacer, en pocas líneas, una especie de autocrítica de tu novela, ¿qué dirías y qué te interesaría destacar?*

—Que no está escrita para «sensacionalizar»; que he pretendido perfilar con grandes *acentos* los dos personajes más importantes para cualquier intento de novela histórica: el *tiempo* y el común denominador de una generación no cronológica, sino de *conciencia*; que es el primer tomo de una serie de ellos —en principio dos— del proceso *constituyente* español contemporáneo, que, aunque debiera empezar en 1923, con la clausura del juego político convenido en la Restauración, comienza, sin embargo, en la proclamación de la segunda República, porque la Dictadura del General Primo de Rivera, que empieza en el año 23 y acaba en el 30, realiza dos cosas esenciales: algunas obras públicas importantes y consigue un orden público, pero se marcha sin una sola aportación a la crisis abierta de orden constituyente; que más que una novela histórica, es una novela *con historia*, puesto que no pretende ser documental ni pormenorista, ni los hombres que circulan por ella con «papel», son grandes personajes; por la novela circulan más que cifras, datos y conspiraciones, inclinaciones, estados de ánimo, sentimientos y decisiones; que es sincera, sin que tenga necesidad de ponerme la mano en el pecho delante de todos; que es valiente, sin atrevimientos para la galería, como es valiente un torero aunque salga decidido a terminar como es debido sin pasar por la enfermería; que es dura, porque los hombres que pasan por ella y el tiempo en que viven, no son blandos; que tiene licencias en la expresión porque he manejado personajes vivos, y Don Francisco de Quevedo es un tipo que me alecciona bastante; que no tiene mil folios, ni diez mil, que para el caso es lo mismo, porque mi escuela es la periodística, y siempre la concisión, el laconismo y la brevedad son valores que agradece la gente; y que está escrita ahora, cuando el toro está en la plaza, que es cuando se debe torear, porque el toreo de salón gusta sólo a esa tía nuestra que nos aplaude desde su butaca de chimenea.

● *¿Qué te agradaría más, en cuanto comprensión de ella, que la crítica literaria apreciase en «La paz e m p i e z a nunca»?*

—Que mi castellano de la Moraña estuviera bien visto, y que no fuera demasiado rígida en eso que se llama como para el teatro «la carpintería». Esta novela está acusada de ser un reportaje. Creo que la crítica literaria tiene que salir al paso de una vez, de cierto normativismo que no sabe cómo clasificar, por ejemplo, «La piel», de Curzio Malaparte, o si la clasifica, la *bautiza* y no la reconoce.

● *Al lector le gusta orientarse cómodamente en cuanto a género, tendencia, clasificación... ¿Qué calificaciones genéricas aplicarías a tu novela?*

—Como he dicho antes, es una novela con la historia. Es un episodio nacional escrito en el propio tiempo del episodio, y no como Galdós, con perspectiva. Más cerca todavía de lo que hizo Mesonero Romanos con la fecha del *dos de Mayo*, que por sus años no la entendió, aunque la vió. Gironella va a hacer esto mismo con el episodio de nuestra guerra civil, pero se va a ir a Finlandia para conseguir perspectivas de tiempo y de espacio. A mí esto me parece curiosísimo. Si Gironella quiere frío, objetividad, equilibrio, todas esas cosas que tienen los hombres que nunca han hecho nada en la política, en la literatura o en el arte, que adquiera frío para sí mismo, que se cree una especie de Finlandia en su cabeza, pero que no le obligue a hacer unos viajes tan largos. Prefiero no hacer clasificaciones previas, me gusta más que me clasifiquen. Esto es siempre más peligroso, pero es más real y, sobre todo, más divertido.

● *Dentro del panorama actual de la novela española, ¿qué consideras que aporta tu obra como distinto o peculiar?*

—Mi novela ve, por primera vez, políticamente, la posguerra española. Este es un tema tan atrayente, que dentro de algunos años van a empezar a salir muchos libros de éstos y van a empezar a descubrir mediterráneos y a contar cosas alucinantes. Esta novela mía hará un poco el papel de los vikingos respecto a los descubrimientos de nuevos mundos.

● *¿Cómo relacionas tu ejercicio periodístico con tu novela?*

—Yo no me he salido ni un momento de mi mundo periodístico. Mi novela, en el fondo, es una crónica más larga; una crónica de cuatrocientas páginas, un serial que podría ir muy bien en mi periódico, y sería leído como el serial de Sarita Montiel, deseando saber la gente por qué nació en la Mancha y triunfó en Hollywood, y con arreglo a qué religiones y a qué derecho se ha casado con un americano. Mi novela es un relato periodístico, y alguien dice que no tiene una sola línea de más, posiblemente por esa dura escuela periodística que huye de la superfluidad y de la retórica. Una novela de la que es aconsejable no saltarse algunas páginas como hacen algunos lectores impacientes, porque a lo mejor se saltan un cocodrilo y no se han dado cuenta.

● *Las preferencias también orientan mucho. ¿Cuáles son las tuyas dentro del género? Primeramente, en el orden universal.*

—A mí me gustan todos los libros que son «testimonio» de cosas y que no sean introspectivos de especulaciones o de retorcimientos intelectuales. Me gusta que pasen cosas, y que pasen en tiempos efectivos y a personas reales. Dentro de este vitalismo prefiero todos los desacomodos populares de cualquier tiempo. Me gusta que me cuenten y que me conmuevan, y no que me narcoticen o me evadan. En la esfera universal me gusta Hemingway y Curzio Malaparte.

● *Ahora, ¿te atreves con los riesgos de los nombres españoles actuales?*

—Pues sí, porque atreverse a decir lo que le gusta a uno, no quiere decir nada respecto a lo que no le gusta, y no lo digo porque tenga miedo, sino porque no es bonito ni generoso, y porque a lo mejor estoy equivocado, pues en ningún momento se me ocurre pensar que mi criterio sea el último, ni, por supuesto, el más interesante. A este respecto recuerdo lo de Benjamín Franklin, cuando le tocó opinar sobre la Constitución americana, en cuya redacción había tomado parte. Dijo poco más o menos que votaba aquella Constitución porque le parecía que era buena, pero sin que pudiera asegurar que fuera la mejor, e incluso decidido a aceptar que era mala en cualquier momento que estuviera convencido de ello por las razones de los otros. Me gusta Camilo José de Cela, preferentemente en sus narraciones de viajes, como vagabundo de verdad o de mentira. Escribiendo en una cocina baja en Cebreros, en su casa de Ríos Rosas o en Palma de Mallorca. Después hay varios novelistas de una sola novela importante, como Gironella, Elena Soriano y otros, que pueden tener un importante sitio en la novelística española contemporánea.

● *Tú eres hombre político y de preocupaciones sociales. ¿Cómo crees haber vertido en tu novela ese espíritu total?*

—Yo creo que las preocupaciones sociales constituyen la preocupación política. Pero yo no soy un hombre político, que éstos son siempre unos admirables personajes que llevan el agua a una localidad, o que son Directores Generales, o que encabezan una tertulia con la resonancia de sus opiniones, o que pronuncian discursos esclarecedores ante ganaderos, ante catedráticos, ante obreros manuales o ante empresarios. A mí me gusta la política en su esfera de ensoñación y de pensamiento. Todo esto lo digo en los lugares que puedo, y algunos, como el director de la Revista INDICE, no me creen, y eso viene siendo un poco mi perdición. Contra mí se intriga, no porque dirija un periódico, ni porque haya escrito una novela, sino porque algunos sospechan que cualquier día van a ofrecerme el Gobierno Civil de Soria, o una Dirección General, y esta posibilidad no la quieren admitir. Yo jamás he solicitado nada de esto, y, como cada hijo que circula por ahí, sé un poco las cosas que conviene hacer para intentarlo, y, sin embargo, hago todo lo contrario. En mi novela está todo eso de la ensoñación y del pensamiento absolutamente claro. El personaje central de mi obra podía haber sido muchas cosas, y se reduce a ser empleado del Ayuntamiento y corrector de pruebas de una imprenta. Posiblemente, lo que me parece más acertado de esta novela es eso.

● *Al reflejar un tiempo histórico, ¿en qué medida has atendido a la psicología de los personajes?*

—He procurado atenderla con las imperiosas e ineludibles exigencias del tiempo. Ahora decimos que determinado amigo nuestro tiene el reloj parado en determinado tiempo pasado. Pues bien, algunos personajes de esta novela tienen su reloj parado y los de otros funcionan perfectamente. Algunos, incluso, v a n adelantados. Los tres períodos de la novela, República, Guerra y Posguerra, creo que está en fase con la mentalidad y con la conciencia de los personajes.

● *¿Cómo consideras que obran los premios sobre la labor de los escritores y qué influencia les atribuyes?*

—Para mí, la influencia de los veinte mil duros del premio ha sido benefactora. Me entristece y me desmoraliza el diez por ciento de los editores. Creo que después influye mucho sobre la venta de los ejemplares. Los lectores españoles necesitan una orientación que no reciben totalmente de la crítica, y entonces los premios son una pista. Los premios, lejos de lo que se cree, suelen ser justos en cuanto a lanzar una obra de mérito, no en cuanto a que otras puedan ser mejores, aunque no hayan resultado premiadas. Es decir, que se suele premiar lo mejor entre lo que hay. El lector lo estima así, y no cabe duda de que compra preferentemente los libros premiados. Lo que ocurre es que así como los grandes jugadores juegan muchos partidos en su vida deportiva, los escritores no podemos concurrir, porque no se ve bien, más que a muy pocos premios. Yo, por ejemplo, me gustaría volver a concurrir al premio «Planeta», del próximo año, con una novela que me parece más importante que esta de ahora. Pero no está bien. Y no iré. Cuando se publique, tengo la impresión de que se venderá menos que esta de ahora. Determinados premios han agitado el mundo de los escritores y de los lectores españoles, y esto nos hacía mucha falta, porque había un aburrimiento literario que ya era muy peligroso.

Presencia de René Clair

Por Manuel VILLEGAS LOPEZ

René Clair es una de las grandes presencias de nuestra época. Está presente en el cinema actual, en la cultura viva, en la vida real y en la formación de los hombres de hoy... Estos hombres han podido ver sus films o no, pero esas veinticuatro películas que René Clair ha realizado desde el 20 de junio de 1923 han creado un universo en el que todos vivimos en gran medida, sabiéndolo o ignorándolo. Desde esa fecha, hay en el mundo real algo nuevo, que es el estilo, las ideas, los tipos las situaciones, el concepto de la vida..., que forman ese otro mundo inventado por René Clair. Y la cultura, la vida, los hombres y, claro es, el mejor cinema de hoy deben a René Clair mucho de lo que son; más de lo que creen. Y los de mañana también, porque lo que una vez es, fundamentalmente, es para siempre, a través de todos sus más profundos y heterogéneos avatares.

Esta presencia inevitable en la vida y en los hombres es el mito. Por eso René Clair es uno de los mitos de nuestro tiempo. De todos los fugaces y ocasionales, que el cinema crea cada día, sólo otro puede comparársele: Charles Chaplin. Como él, es universal, permanente y activo. Quizá también Greta Garbo, la mujer «divina», la belleza sugestionante... Pero su efectividad y trascendencia reales son menores. Y ese hombre al que todos debemos algo esencial, al que nos unen tantas identidades, por él creadas y que hoy son nuestras, el mito de René Clair, está aquí.

Entra con paso rápido, seguro, un poco militar. De mediana estatura, delgado, recto, de rostro agudo y ademanes exactos. Desde el primer momento domina la situación, en la rueda de periodistas, tras la mesa del coloquio en el salón de conferencias, en la recepción de homenaje... Extraordinariamente cortés, con una amabilidad un poco ceremoniosa, y una sencillez un poco distante, matiza su conversación con una frase de alto ingenio o de amable humor, que le acerca al auditorio en la cálida corriente de la risa, para dejarle de nuevo suspenso en el itinerario de una idea perfectamente expuesta. Ante todo, es inteligencia viva: la clara, exacta, cartesiana, poética inteligencia francesa, en una de sus cumbres humanas. El que este hombre haya hecho su obra en el cinema no autoriza —no, señores retrasados vitales— a rebajar ni una nota en la alta calificación.

Es locuaz, y rara vez contesta con una sola frase. Se apodera de la cuestión y la va tratando por medio de un desarrollo, donde la exactitud propicia el interés. Las preguntas se repiten —casi todas— en distintos sitios y con diversos interrogadores. Pero René Clair sabe descubrir, cada vez, un matiz en la interrogación, y ahí afinca el nuevo matiz propio o la variante informativa. Pregunta inevitable en todas partes: el cinemascope, el color, las nuevas técnicas...

—Desgraciadamente, no hay nuevas técnicas. Menos aún una variación en el cinema. El objetivo de Chrétien para la proyección en pantalla ancha está inventado desde la guerra del 14, para ampliar la visibilidad desde el interior en los tanques. No se llegó a aplicar, porque la guerra acabó antes. Ahora, por razones industriales, Hollywood lo ha lanzado como una novedad revolucionaria. Pero la pantalla alargada es totalmente inadecuada para la mayoría de las películas. Es la pantalla para paisajes, para marinas, para retratar la línea del horizonte... Pero no está concebida a la medida del hombre. Porque da la casualidad de que Dios hizo al hombre vertical... En verdad, ya no atrae espectadores por sí misma, y los últimos grandes éxitos, en la propia Norteamérica, han sido en pantalla normal.

—El color es un avance real, pero no imprescindible. Podía haber filmado Porte de Lilas *en color, pero su ambiente no lo requiere. Los lugares sombríos, en la pantalla no dan bien el color: el blanco se vuelve verde o azul, por ejemplo. El color se creó para dar mayor realidad al cinema, pero no es así; el color torna todo más irreal, las emociones se pierden... He visto dos películas sobre el desierto en el último Festival. Como ustedes saben, en el desierto lo que siempre acontece es la sed... Pues esta consabida sed del desierto era más real en la película en blanco y negro que en la de color.*

Preguntas sobre su trabajo.

—Lo más difícil de mi labor es siempre encontrar un buen argumento. Es esencial. Cuando el argumento es bueno, el film es bueno. Nunca un buen argumento da un pésimo film. Al contrario, el buen guión llega a hacer que parezca buena hasta la fotografía.

Es tradicional la tenacidad, tantas veces angustiosa, con que Clair busca sus asuntos, durante meses y meses; la dificultad llena de dudas con que elabora el argumento penosamente, largamente... Cuando lo tiene terminado, puede decir: «Mi película está hecha. Ya no me falta más que filmarla.»

—Lo que más admiro en el cine es una personalidad definida, que se impone y crea una obra con caracteres propios. Como Fellini. Porque en el cine, la industria, el trabajo colectivo..., hacen más difícil que en ningún otro arte la existencia de personalidades decisivas.

—Y ¿dónde radica la personalidad en el cine, quién es el verdadero creador?

—El autor, el argumentista —contesta tajante, por una vez.

Las preguntas no son mías, sino de periodistas o público de un coloquio. Pero oigo las respuestas con inmensa satisfacción personal, sintiendo esta coincidencia de ideas como la gran corriente de toda una época, que lo mismo pasa por René Clair que por mí. Y la comunidad de ideas es siempre una estructura donde cobijar las nuestras, constantemente a la intemperie de todas las tempestades de cada día. Porque hay que recordar que René Clair es uno de los poquísimos realizadores-argumentistas del mundo, auténtico creador total de sus films; aunque tantos crean lo mismo, erróneamente.

La ingeniosa discreción, en el vuelo de una sonrisa:

—¿Le parecen los toros demasiado serios para hacer humor sobre ellos?

—Al menos, demasiado serio para los españoles.

—¿Qué opina sobre el cine de España?

—No soy crítico, y estoy rodeado de los mejores críticos españoles. Ellos deben opinar.

El chisporroteo hecho de «esprit» francés e inteligencia viviente. Alguien le pregunta sobre las diferencias entre la obra de Tati y la suya. Contestación rápida:

—Sólo hay dos personas en el mundo que no podemos responder a eso: Tati y yo.

Habría que añadir: para señalar diferencias hay que esperar a que Tati haga su obra, a la altura y del volumen que la de Clair.

Reproducción de un diálogo con los críticos soviéticos:

—En Rusia le reprochamos a sus películas el dar demasiada importancia al amor.

—Es que, para nosotros, el amor es muy importante.

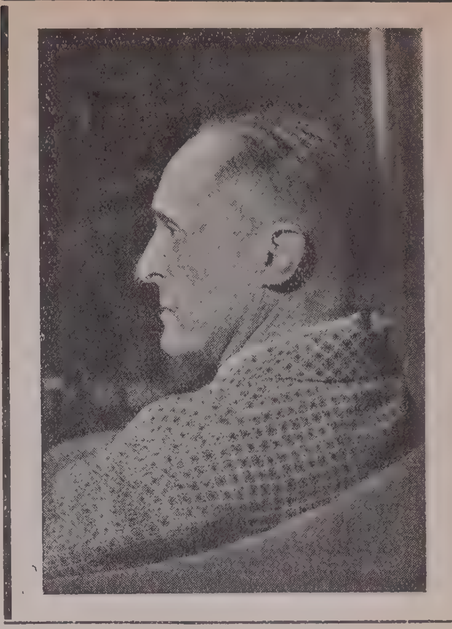
—Sus películas carecen de mensaje.

—¿Qué mensaje tiene Ana Karhenina?

—Tolstoi es un clásico.

—Pero es que todos aspiramos a ser un clásico.

Independientemente de que la mayoría de las películas de Clair contienen una alta idea intelectual o vital. Salvo que son sus ideas, personales y propias.



La presentación del mito René Clair, ese amado mito de todos nosotros, es así perfecta. Precisión, claridad, ingenio, simpatía, gran inteligencia, y la poesía de su arte, que surge por todas partes, para el que sabe verla. No deshace su mito, pero no lo utiliza, y menos lo explota. Se mantiene en esa encrucijada esencial, en la que confluyen el hombre y su obra, clave siempre de todo arte. Entre este hombre y su obra hay una transición continua, a través del uno se ve a la otra, y al revés. Si se busca a René Clair, se le encuentra desde el primer momento. Nadie es más René Clair que René Clair. Lo cual no es nada fácil; por el contrario, es la gran precisión.

Pero ahora estamos hablando solos, en estas habitaciones del Palace. La tarde del brillante otoño madrileño es azul en el viejo oro de los árboles del Prado, y la fuente de Neptuno hace otra clara bruma de agua, con el chorro pulverizado de sus surtidores. A través de las blancas cortinas del balcón está Madrid, tan bello. Enfrente, el Museo del Prado. Ha hecho una rápida visita por la mañana, para ver Goya... Está estupefacto.

—Lo que hay por el mundo de Goya no es nada, no es posible formarse la menor idea. Hay que verlo en el Prado. Así, en conjunto, da su verdadera medida. Es algo formidable. Todo está en él, desde el preciosismo de Watteau hasta el expresionismo de Ronault... Y los grabados, los Caprichos, la Tauromaquia...

Me pregunta sobre la cronología de su obra, y hablamos de Goya. Pero es René Clair, y vengo a hablar sobre René Clair. He escrito un libro sobre Charles Chaplin, y deseo escribir otro sobre René Clair. Tenemos dos horas; luego irá a un coloquio público; luego, el tren de partida. Pero en cuanto comienzo a preguntar sobre su obra, su arte, su creación, sus raíces..., el René Clair de las respuestas seguras, rápidas y exactas, desaparece. Es que ya no interrogo al mito, sino al artista sobre el misterio de su obra, al creador genial. Abre las manos lentamente, en un ademán de duda, y dice con frecuencia: «No sé...» Todo se llena de largas, vaporosas, prometedoras perspectivas. Pone la mano medio cerrada sobre la boca; su mirada se torna más aguda al dirigirse hacia dentro de sí; tras su frente, levemente contraída, se vislumbra la batalla por atrapar lo que pugna por diluirse en anécdotas. La sinceridad, que siempre late en sus manifestaciones, se hace más patente.

Este hombre es, con Charles Chaplin, el máximo humorista del cinema, uno de los más grandes humoristas de todas las artes y tiempos. Le pregunto por la raíz de su humor.

—No sé... Hace poco estuve ordenando y rompiendo escritos de mi juventud, cuando yo era poeta, literato... No hubiera reconocido nunca como mío lo allí escrito, a no ser porque lo estaba con mi misma letra. Eran páginas sombrías constantemente. Y de pronto me sorprendía, de vez en cuando, hallar párrafos de humor. Fuí un adolescente pesimista, con una visión dramática de la vida. La guerra de 1914, el frente, me marcó hondamente. También cuestiones sentimentales, propias de esa edad. Pasé tres o cuatro años de aguda crisis espiritual. Me recuerdo como un joven taciturno, profundamente triste. Y cuando me encuentro a antiguos compañeros de aquellos años, ellos me recuerdan como un muchacho divertido, «tres drôle».

La raíz del gran humorismo está aquí viva: el pesimismo. Y la evasión de lo trágico por la risa, la burla, la sátira yace, desde siempre, en aquel adolescente pesimista. Poco a poco, el hombre ha ido dominando su mundo oscuro, hasta no reconocerlo hoy... y no reconocerse. Somos seres sucesivos, y a la vez el mismo siempre.

Hablamos largamente de su humorismo, de sus obras literarias —tres novelas, con gran intervalo de años desde la primera—, de la génesis de sus películas, con especificación de cómo brotaron en él... Pero hay otra cuestión capital de su arte: el elemento popular.

—Usted consiguió definir el espíritu francés por medio de sus pequeños personajes populares, como no se había logrado ni remotamente en las grandes figuras históricas. Sus tipos callejeros representaron, de una vez para siempre, a Francia mejor que

todos los Napoleones y Juanas de Arco, hechas antes y después. ¿Por qué utilizó este elemento popular?

—Como usted sabe, nací en el barrio de los Mercados, Les Halles, y mi infancia transcurrió entre «le petit peuple». Lo conozco bien, y siempre me gustó. Cuando filmaba La proie du vent, en Gaumont, el estudio está en un barrio popular, y siempre me detenía a escuchar en el corro de los cantantes callejeros. Me sugestionaban, pero el cine era entonces mudo, y aquel espectáculo carecía de posibilidades. Pero cuando me encargaron mi primera película sonora, Sous les toits de Paris, me apresuré a utilizarlo. Las grandes figuras históricas cobran en seguida carácter universal, y su tipismo nacional se pierde. Como sucede con las gentes de alta sociedad, cuyos sentimientos y pasiones son internacionales... Me atrajo el medio popular precisamente por lo que tenía de subversivo y destructor del cinema de este tipo, que entonces dominaba Francia, cargado de esteticismo... Vivía en el ambiente surrealista de aquellos años, y me pareció que lo más duro que podía lanzarse contra aquella estética cinematográfica era lo popular sencillo y directo, verdadero. Pero esos tipos y ambientes estrictamente parisienses no se han quedado en color local, en sainete costumbrista. Al contrario, han cobrado carácter universal, y cuando en cualquier país se ve una escena con determinados caracteres, se exclama: «Parece una escena de René Clair.» Este ríe.

—¿Por qué esa universalidad de lo local en su obra?

—No sé... Quizá... No quisiera ser presuntuoso, emitir conceptos que pudieran parecer halagadores para mí mismo. Pero amo los grandes clásicos, me he formado en ellos... Por eso, detrás de toda película mía hay un clásico. Tras La belleza del diablo se encuentra Fausto, como es lógico, pero no el de Goethe, sino el de Marlowe, sobre todo... He leído casi todos los Faustos hechos antes. El silencio es oro es La escuela de las mujeres, de Molière; la lucha eterna entre el viejo y el joven por el amor de la muchacha. Pero soy muy sensible a la amistad; en mis films siempre hay grupos de amigos como factor importante, y de los dos rivales clásicos hice dos amigos, viejo y joven. Como es sabido, Les belles de nuit se apoya en uno de los Pensamientos de Pascal, en el que plantea el problema de quién sería más feliz, si el pobre artesano que soñase todas las noches, durante doce horas, que era un rey, o el rey que soñase por igual tiempo, todas las noches, que era un modesto artesano. También La vida es sueño, de Calderón. El pasar de lo particular a lo general creo que es la principal virtud de los clásicos.

Le hago notar la importancia de la pregunta y su respuesta para el cine español, obstinado en filmar —hoy y siempre, salvo excepciones— lo folkló rico más intrascendente, encerrado en lo sainetesc estricto, bajo todas sus formas. La idea, la gra idea universal y eterna, que da vuelo a lo contin gente y típico: una fórmula.

Hablamos de muchas cosas más, y muchas má aún se quedan inéditas en esta conversación. E tiempo pasa veloz, estrecho para el torrente de preguntas, cuestiones, problemas que sería necesari plantear, solicitar, aclarar. Vuelve su amabilidad ceremoniosa y escueta, en el saludo de despedida

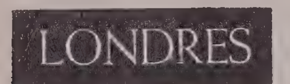
Y en esta presencia de René Clair, perfecta; e este equilibrio entre el hombre y su obra, entre e mito y el artista, se siente continuamente, agud y viva, esa magnífica construcción, cuidadosa amorosamente levantada durante siglos, deleitosamente cultivada cada día, que es la cultura francesa, gran prodigio de la civilización occidental.

Madrid, noviembre 1957.

M. V. L

"UN REY EN NUEVA YORK" de Ch. Chaplin





LA CRITICA INGLESA

"Un Rey en Nueva York" desilusiona —escribió el crítico de "The Times", comentando el estreno de la primera película que Charles Chaplin ha rodado en Inglaterra— porque la inspiración cómica del antiguo Chaplin resulta algo discontinuo, inestable, con lo que no puede contarse. "Tiempos Modernos", después de todo, fué la creación de Chaplin el mímico; "Un Rey en Nueva York" es la obra del Chaplin de palabra suave y fácil, y la comparación es, en todo, favorable al pasado... Pero los momentos cómicos existen y provocan hilaridad; son los productos de una técnica segura de su perfección... Tales momentos, sin embargo, son demasiado pocos, y, en contraste con ellos, la película parece quizá bastante más vulgar de lo que en realidad es."

"Es una película personal en grado sumo, con la intensidad y las limitaciones que esto supone —comenta Isabel Quigly en "The Spectator"—. Chaplin el actor es infalible; como actor, es incapaz de dar un paso en falso o de dejar de conmover y divertir a los corazones más duros. Instintivo y universal, tiene, por decirlo así, un efecto y un propósito metafóricos; nada ni nadie queda fuera de su amplia humanidad. Chaplin el director, un artista secundario, aunque de valor, afortunadamente reconoce esto, de tal modo que su dirección es secundaria y sin énfasis, siguiendo la acción y dejando que el actor, no la cámara, haga el trabajo más relevante. Chaplin el guionista es el punto flojo del conjunto... Los mejores momentos de la película, como era de esperar, son aquellos —demasiado pocos— en que Chaplin se permite algunas puras payasadas... Pero estos momentos son oasis en un desierto prosaico, y uno quisiera que fueran más."

"Charles Chaplin es uno de los gigantes de la pantalla, demasiado grande para que necesite halagos. No debe de ofenderse, por tanto, si digo —confiesa Campbell Dixon en "The Daily Telegraph"— que su nueva película es tendenciosa, redicha y graciosa sólo a trozos. Quizá ha sido ambicioso en demasía. Por muy grandes y variadas que sean sus dotes, es esperar demasiado que un hombre pueda brillar igualmente como productor, director, escritor, compositor y actor."

"Hay momentos indudablemente suyos y de ningún otro —señala, en "New Statesman", William Whitebait—. Pero también —¿puede esto ser Chaplin?— hay chistes malos, reflexiones sentenciosas, baladronadas fuera de lugar... ¿Qué le ha pasado a Chaplin? Esta es su primera película que parece salir de una frigorífica... El payaso se fué; el encanto personal de "Candilejas" no puede repetirse, y lo único que nos queda es un gran hombre empequeñecido, demasiado seguro de sí mismo o no bastante seguro."

"Lo curioso de la nueva película de Chaplin —dice Kenneth Tynan, el crítico de "The Observer"— es que no es aburrida en ningún momento. Rara vez es graciosa; a veces, histérica, y casi siempre, predecible, pero nunca aburrida... ¿Cómo puede ser esto? ¿Es el genio de Chaplin lo que sostiene nuestro interés? Apenas, porque si se exceptúan algunos fragmentos fugitivos, la película muestra muy poca evidencia de genialidad... La explicación está, creo, en que no ha habido nadie mediatizando al autor... El resultado es "cine libre" en el pleno sentido de la frase... Después de hacer notar mi aprobación de las condiciones bajo las cuales se ha hecho la película, debo admitir que me desagrada... La mayor parte del tiempo hemos de recordar penosamente que Chaplin ni siquiera ha empezado a dominar el arte de la oportunidad verbal, algo muy diferente de la oportunidad física."

Y así, poco más o menos, opina el resto de la Prensa de Londres, dejando a un lado elogios desmesurados y críticas incompetentes, como la del semanario «The Tablet», cuyo crítico afirma que, «por regla general», lo que le hizo reír fué «el diálogo y no la acción» (!!).

¿Tienen razón los críticos londinenses? ¿Hay algo que no han visto? Si tienen razón, ¿a qué se debe el fracaso de Chaplin? Si hay algo que no han visto, ¿qué es ello? Intentaremos contestar a estas preguntas en las notas que siguen.

LA PELICULA

Una revolución destrona al rey de un Estado europeo, y el ex monarca vuela a Estados Unidos en busca de la libertad y del «aire fresco». En el aeropuerto mismo es acosado por jaurías de fotógrafos y periodistas, y a la vez que improvisa un apasionado panegírico a la libertad y a la democracia americana, un oficial de aduanas toma sus huellas dactilares con la perfección y eficiencia que da la mucha práctica. (¡Qué admirable matiz de desilusión, que no quiere serlo, el del gesto de Chaplin en esta escena!)

Impaciente por gozar de una libertad y de una tranquilidad que sus deberes de rey le impedían tener, el monarca exilado pide a su embajador que le enseñe la ciudad, la maravillosa Nueva York, sin demora. Y ahí tenemos a nuestro héroe y a su acompañante mezclados anónimamente entre las multitudes de Broadway, mientras desde un potente altavoz una canción pregona la filosofía americana: «Cuando pienso en un millón de dólares, mis ojos se llenan de lágrimas».

Al entrar en un cine, «rock-and-rollers» en éxtasis llenan los pasillos, y una adolescente en trance muerde un tobillo al pobre Charlot. (En este momento, como en los instantes cumbres de la cinta, reconocemos al viejo Charlot, que aun sin su bigotito, su eterno bastón, su bombín y sus zapatos, es el verdadero protagonista de «Un rey en Nueva York», pese a que Charles Chaplin quiera a veces convencernos de lo contrario.) La pantalla supergigante anuncia desaforadamente los programas próximos, y un «trailer», que presenta un diálogo entre una mujer fatal con voz hombruna y un galán atiplado, proclama que, con tal inversión sexual, «la pantalla alcanza su madurez».

Cuando encuentran una mesa retirada en un restaurante que juzgan tranquilo, una plataforma giratoria coloca detrás de ellos toda una ruidosa banda de «jazz», y Charlot se ve precisado a utilizar la mímica para pedir al camarero caviar y sopa de tortug (Carcajadas en la sala, que ahogan al e truendoso «jazz».)



Una muy bonita anunciante de la telev sión arregla las cosas para que el rey descubra mientras se baña. El rey y su em bajador la observan ceremoniosamente p el ojo de la cerradura (una de las mejore secuencias de la cinta). Charlot se enamor y se siente alegre y saltarín pensando e su amor. En un banquete al que asiste, s amiga le hace pasar un mal rato diciéndo cosas extrañas sobre desodorantes y dent fricos —una cámara de televisión, escond da, retransmite la fiesta, y las desconce tantes frases son, en realidad, intermedi comerciales—. Charles Chaplin recita tod el monólogo de «Hamlet» para los come sales, sin saber, desde luego, que se est convirtiendo en una estrella de la televisió

Algo más tarde, arrastrado en parte p dificultades económicas y en parte por s amiga, Charlot anuncia en la televisión, g nialmente, una marca de coñac (aquí estupendo Charlot de siempre). Las neces dades de su nuevo medio de vida obliga al ex rey a someter su rostro a las marav llas de la cirugía estética (aquí un Charl Chaplin desconcertante).

Visitando una escuela «progresiva», rey, en Nueva York, traba conocimiento co un niño prodigio que está enfrascado en lectura de Marx, y que le espeta, sin dar lugar a diálogo, una furibunda diatrib contra el sistema capitalista de su paí (Esta diatriba es, a su vez, una crítica atr del dogmatismo marxista mal digerido; colegial portavoz comunista tiene mucho d Lucky de «Esperando a Godot».) Charl —el Charlot sentimental, casi sensiblero siempre— recoge y protege al pequeño c munista, que se ha escapado del colegio que camina aterido bajo la nieve. Este cr men nefando contra la seguridad del Esta envuelve a nuestro héroe en las redes un «Comité Investigador de Actividad Antiamericanas». Charlot —el más genuin Charlot— comparece ante el Comité c una manga de riego que se ha enganchad en un dedo, y, al modo del mejor ci cómico, riega a los honorables miembro (La secuencia en que Charlot mete un de en la manga de un ascensor y trata inút mente de desengancharse, y la secuenc del riego son, de hecho, las que más hace reír al público.)

NOTAS SOBRE LA PAYASADA Y EL PAYAS

El impulso primario del arte es la mím ca; por eso, el payaso es el artista en s forma más pura y directa. El arte todo una compleja superestructura de la pay sada, y la grandeza del arte contemporáne está en que se ha hecho consciente de est Picasso sabe muy bien que la gran pintu

tiene sus raíces en la payasada, y en su magnífica serie de dibujos «El pintor y la modelo» ha representado al pintor con la clásica indumentaria del payaso. Samuel Beckett, en «Esperando a Godot» y «Fin de partida», reintegra la tragedia a su carácter primitivo de bufonada, y en «Acte sans Paroles» reduce el teatro a pantomima.

En todas las manifestaciones «serias» del arte o de la literatura se percibe una nota de falsedad; sólo en las artes más primitivas, más telúricas, y de un modo especial en el circo, se da el arte sin engaños. Thomas Mann dedicó al circo algunas de sus mejores páginas en «Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull», esa maravillosa autoparodia que es su última novela inacabada.

Charlie Chaplin es grande, porque supo crear a Charlot, un payaso en nuestro mundo, en el mundo mecanizado, que produjo la revolución industrial. Charlot, el payaso de la pantalla, tiene sus compañeros mejores en la pista; los Grock y los Popov son sus iguales. Chaplin mató explícitamente al clown en «Candilejas», tras una de las payasadas más grandes de todas las épocas, realizada en un mano a mano impresionante por Charlot y Buster Keaton; pero el clown no puede morir, y se le ve forcejando por resucitar en «Un rey en Nueva York». El mito es eterno y el hombre perecedero. Charlot, el Maccus del siglo XX, sobrevivirá al mortal Charles Chaplin, como Don Quijote sobrevivió a Cervantes, y como Felix Krull sobrevivirá a Thomas Mann y a todas sus otras criaturas «serias». Pero si el escritor alemán supo superarse a sí mismo en su vejez, encontrando en la burla el «primum mobile» del arte y mofándose de sus personajes «serios», Charles Chaplin ha seguido desde «Monsieur Verdoux» el camino opuesto, y ha querido —o ha necesitado— crear personajes chaplinianos más «serios» que Charlot.

Es significativo que la muerte, el horizonte de la payasada, se le ha echado a Charlot encima desde que Chaplin se vió obligado a hablar; el arte que se sale de la mímica ha de resaltar a la muerte si quiere seguir siendo grande, universal: la mímica y la muerte, que no la palabra, igualan a todos los humanos. El recluso en capilla de «Monsieur Verdoux», y el Calvero agonizante de «Candilejas» son tan universales como Charlot, porque están hechos desde la muerte, y la muerte es su sentido. El protagonista de «Un rey en Nueva York», por el contrario, está concebido desde la desilusión, no desde la muerte, y la palabra le empequeñece. Sólo cuando Chaplin se limita a la mímica, Charlot, el genial, el espléndidamente indiferente, el exquisito, el cínico, reaparece en toda su antigua autenticidad. En cierto modo, por motivos diversos, Verdoux y Calvero son la culminación del Charlot de «El chico», «La quimera del oro», «El circo», «Luces de la ciudad»... Verdoux y Calvero son también Charles Chaplin, el hombre. El rey Shaddov, sin embargo, no es bastante Charlot, y es un Chaplin disminuido.

La crítica cinematográfica de Londres, como hemos visto, no ha podido dejar de señalarlo, a pesar de tratarse de la primera producción inglesa de Charles Chaplin. Lo que no ha dicho la crítica es por qué ocurre esto, y la causa es la ya apuntada: Shaddov se ha dejado atrás la pantomima, el arte prístino, y no ha llegado a la muerte, el arte trascendente.

El payaso, el «albus mimus», sólo puede cambiar su blanca máscara por el blanco sudario y el cadavérico rostro de que la máscara es un anticipo. Charlot, ese descendiente de Pierrot, de Pagliaccio, de Clown, siempre ha tenido para nuestros subconscientes la palidez mortal, trágica, expresiva, de la máscara que Calvero llevó en su triunfo postrero: el de la muerte. En «Un rey en Nueva York», Chaplin se ha asustado de la muerte y ha empezado a temer al payaso.

Todo esto no obsta, desde luego, para que la nueva película sea de primera clase y, con «Tiempos modernos» y «El dictador», un testimonio impresionante de las paradojas de esta era tecnológica. En estos días que un satélite artificial nos circunda, y que hemos aprendido a desatar las poderosas energías nucleares, bien está que alguien nos llame a la cordura con sus sátiras de nuestro «mundo moderno»... Pero vengan más charlotadas.

Francisco PEREZ NAVARRO

AL MARGEN

por JORGE GUILLEN



AL MARGEN DE QUEVEDO

ARS VIVENDI

Presentes sucesiones de difuntos.

Pasa el tiempo y suspiro porque paso,
Aunque yo quede en mí, que sabe y cuenta,
Y no con el reloj su marcha lenta
—Nunca es la mía— bajo el cielo raso.

Calculo, sé, suspiro —no soy caso
De excepción—, y a esta altura, los sesenta,
Mi afán del día no se desalienta.
No importa. Siento frágil lo que amaso.

Ay, Dios mío, me sé mortal de veras.
Pero mortalidad no es el instante
Que al fin me privará de mi corriente.

Estas horas no son las postrimeras,
Y mientras haya vida por delante,
Serán mis sucesiones de viviente.

AL MARGEN DE RIMBAUD

SOLO DE OBOE

Avec l'assentiment des grands héliotropes.

El mulo ya vendado se embrutece en la noria,
Las tierras disimulan escondrijos de topos,
Y un can al sol dedica su gracia mingitoria
Con el asentimiento de los heliotropos.

SOLO DE CLARINETE

Por delicadeza
Tu vida perdiste.
Ni amor que te meza
Ni en la jaula alpiste.
Magia de cabeza,
Y el suelo tan triste...
Claudel por ti reza.

SOLO DE VIOLONCELO

la réalité rugueuse à étreindre.

Estrecha con tus brazos la realidad rugosa.
También a la intemperie de febrero es tu amiga.
Con su mantillo oscuro te soñará la rosa,
A quien dirás su nombre para que ella te siga.

AL MARGEN DE MALLARME

AIRE DE MAR

La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres.

Ah, la carne no es triste, no leí todo libro...
Jamás se me hartarán los ojos ni las manos.
Tan enorme es la hora que yo no la calibro.
Nunca es mayor la nada que en los lamentos vanos.

RAYOS DE LUNA O SOL

M'introduire dans ton histoire.

Introducirme en tu historia
Será por agua con luna
Sólo imagen ilusoria
Sin Cibeles que reúna
Tierra y trigo a sol de euforia.

HOJAS DE OTOÑO

Tel qu'en lui même enfin l'éternité le change.

Tal que en sí mismo al fin la eternidad le fija,
El ilustre ve un orbe diminuto que rueda.
Todo lo desmenuza la atención más prolija.
Datos, variantes, hojas; otoño de alameda.



AL MARGEN DE ANTONIO MACHADO

CHIQUITO

"No" dice si no dice "Pero..."
Conclusión: acusa. Fiscal.
¡Cuántas erratas! Nota: cero.
Es poco: pena capital.
(Magnánimo, no. Muy severo.)

EL INDICE

Nada hay nunca más vano
Sobre el haz de esta Bola
Que en la severa mano
Indice ya Pistola:
Soy yo el mejor, os gano.

¿QUIEN MÁS JUSTO?

por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre.

Tan soberbio es el severo...
¿Angel casi? Casi bestia.
Ser hombre es lo que yo quiero.
¿Justicia? Con su modestia.
Tardes claras junto al Duero.

Homenaje a Umberto Saba

El poeta del Canzoniere *ha muerto en el pasado mes de agosto. Clásico y antitradicionalista, Umberto Saba fué uno de los símbolos vivientes, poéticamente vivientes, de lo que se podría llamar el tradicional no conformismo italiano, padre natural del actual neorrealismo, el cual, bajo una u otra forma, dominó siempre el espíritu peninsular. El poeta Mario Luzi tuvo una genial ocurrencia al escribir (en un ensayo publicado en «L'inferno e il limbo») que la literatura italiana procede más bien de Petrarca que de Dante. Es, precisamente, el caso de Saba. En efecto, Petrarca usaba de los temas ofrecidos por la existencia, por lo que se vive en cada instante, transformándolos en un gemido lírico constante. Es una poesía de los sentidos, aislada en su propio limbo, origen de la mentalidad moderna, encerrada en el orgullo y la angustia. Cree Luzi que la poesía italiana hubiera alcanzado más altas metas si hubiera seguido en la estela de Dante y no en la de Petrarca: La poesía de Dante presupone un universo no abandonado a sí mismo, dentro del cual el mismo conocimiento del infierno implica una fe y una esperanza.*

El distingo de Mario Luzi es brillante y válido no solamente para la literatura italiana. La poesía europea en general siguió en la tradición petrarquista e ignoró la de Dante, y no sólo la poesía, sino todas las formas de la cultura. El orgullo y la angustia son los «acentos» actuales de nuestra civilización. Hasta la interpretación del infierno, de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont, es petrarquista, puesto que plantea el problema del infierno desde el punto de vista del sujeto y constituye, como dice Luzi, una imagen polémica, satánica y viciosa del infierno, que no tiene nada que ver con la imagen coral entrevista por Dante. «Al aceptar a Petrarca, nuestra literatura —escribe Luzi— se vió obligada ya, desde sus comienzos, a aceptar capitales y definitivas renuncias. Estas reflejan en apariencia el mundo de la materia y de la cantidad, y, a primera vista, aumentan el dominio y la pureza del espíritu, el cual no reconoce objeto más alto que su propia soledad y su propio sistema circular y cerrado.»

SI UN POETA CONTEMPORANEO COINCIDIO con este esquema de la angustia tradicional, éste fué Umberto Saba, el solitario de Trieste, donde nació en 1883. El Canzoniere *del Petrarca volvió a vivir en su obra (el* Canzoniere *de Saba es de 1921, y es su primera obra importante) y, evidentemente, en su propia vida. Hay otro triestino cuyo nombre está relacionado con el de Saba y con la soledad romántica —menos romántica que «occidental», si enfocamos la literatura de nuestro mundo como una herencia de la mentalidad petrarquista—, y es Italo Svevo, cuya* Coscienza di Zeno*, brotada al lado del* Canzoniere *y de la vida de Saba, es la expresión de un infierno personal amurallado por la soledad en medio de todas las demás soledades de la sociedad burguesa de principios de siglo, a la que sorprendió, en su hora de agonía, el pincel de Thomas Mann.*

Sin embargo, la poesía de Saba, a pesar de ser una «poesía-diario», según la definió Francesco Flora, tiene un sabor de eternidad, como si dentro de sus frágiles límites humanos hubiera logrado el milagro de una conciliación. Saba leyó a Dante y a Petrarca y sufrió el influjo de los dos. Al escribir sobre el amor y el dolor, temas fundamentales y permanentes de su lírica, Saba logró unir las dos vetas de la poesía italiana. Si su poesía aparece en un primer contacto como una anotación cotidiana de los acontecimientos más importantes de su vida —una vida bastante monótona, que discurrió entre su escritorio de poeta y los estantes de su librería de viejo en Trieste—, un segundo y atento contacto con Saba nos revela un poeta bíblico, profundo y atormentado, como en la famosa «Brama», en la que opone el anhelo de vivir, «l'antica brama», al «lume di santità che dal suo cuore viene / e in altrui si riflette», imagen poco petrarquista que recuerda el sentido «coral» de la esperanza dantesca.

PERO NO ES ESTO LO ESENCIAL. ES evidente que la literatura italiana de hoy, aun si la podemos tachar de petrarquista, en su afán mínimo hacia las cosas pasajeras, cotidianas, inesenciales, en su retorno a un eterno realismo, típico del genio italiano, es evidente que esta literatura se reveló como la mejor forma de expresión del hombre contemporáneo. Este realismo italiano, igual en cierto sentido al de la pintura del renacimiento, no es un realismo «terre-à-terre» y no proviene, como el naturalismo francés, del evolucionismo darwiniano. El realismo italiano es mediterráneo, y basta abrir una novela cualquiera, como las recientes «Assedio a Firenze», de Armando Meoni, o «Il vero Silvestri», de Mario Soldati, para encontrarse en medio de una realidad no muy lejana a la de la «Odisea», de la «Divina Comedia» y, claro está, de la del «Canzoniere», de Petrarca. Se trata de un realismo que recuerda el otro realismo, filosófico. El realista conoce, el idealista piensa. La unidad substancial del hombre presupone, según Gilson, una conjunción entre el realismo físico y el metafísico. El hombre italiano, en su vida y en sus manifestaciones artísticas, fué siempre lo que Gilson llamaría un realista puro, en el sentido citado más arriba, un petrarquista y un dantista. Es imposible abrir un libro de Saba sin dejarse impresionar por este doble aspecto de su poesía, aunque el sentido impresionista y figurativo domina al metafísico.

«Quien sabe que el mundo es toda una [simulada
matanza,
¿cómo puede alegrarse de los verdes prados,
del breve abril?»

Esta estrofa es representativa de la poesía de Saba. La conciencia del dolor universal no nos deja nunca la posibilidad de gozar de la vida y oscurece cualquier felicidad. La «antica brama», la sed de vivir, pasa bajo las nubes de la eterna «simulada matanza» que corroe el mundo y define el destino del hombre. Ni siquiera el amor nos otorga la paz, aunque es, en la poesía de Saba, una técnica del olvido, su manera personal de salvarse, por un momento, de la obsesión. «Morire è nulla; perderti è difficile». Morir es nada; perderte es difícil. Este «perderti» me recuerda la huida de Caín, su inútil afán de perderse para olvidar el remordimiento.

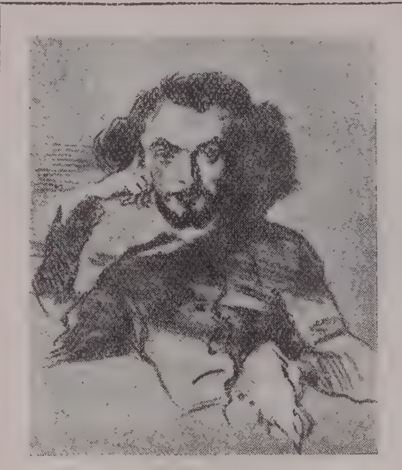
No hay sólo pesimismo en la poesía de Saba. Muchas veces, el poeta esboza una especie de filosofía de la esperanza, como un progresismo escatológico que salva la angustia del poeta y lo integra de repente en el otro realismo. Dice Saba:

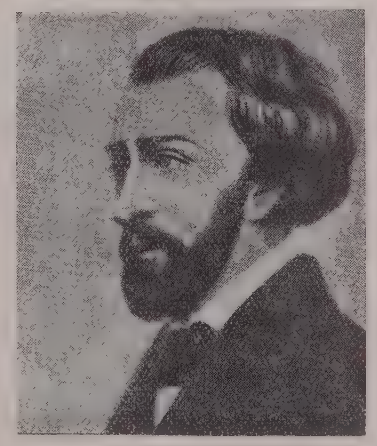
«Oggi è il meglo di ieri,
Se non è ancora le felicità.
Assumeremo un giorno la bontà
del suo volto, vedremo alcuno sciogliere
come un fumo il suo inutile dolore.»

El último verso recuerda el optimismo trascendental de Betocchi, poeta católico por excelencia, y es difícil encontrar versos tan decididamente alegres y esperanzados en toda la poesía italiana. Es que Saba no fué sólo el cantor diario de sus infelices encuentros con la vida, sino también un gran poeta, un realista en el verdadero sentido de la palabra, y en esto se integró en la tradición de la lírica italiana. Fué un antitradicionalista en la forma que dió a sus versos, renunciando a menudo a la rima y a la métrica clásica, creando su propio ritmo, que da a su poesía un tono personal, de una originalidad musical que ningún otro poeta italiano contemporáneo alcanzó.

TRIESTE, CON SU COSMOPOLITISMO liberal, con su trilingüismo adriático y su «laissez faire, laissez passer» característico de una época que Svevo describió en sus libros, murió antes que el poeta. También Rilke pasó por allí y escribió muy cerca «Las elegías de Duino», en el castillo que pertenecía a los príncipes de Turn und Taxis. Saba sobrevivió a la catástrofe del «Weltanschauung» triestino, y su tristeza no fué extraña a este sentido de la sobrevivencia. Me lo imaginé muchas veces paseando por las calles de su ciudad, «nei lunghi giorni di chiusa tristezza», bajo el sol agónico del Adriático, en la luz de un crepúsculo único en el mundo, solo, encerrado en sí mismo, algo parecido a su «capra dal viso semita». Sus pasos, igual que sus versos italianizaban aquella tierra cosmopolita que vivía en la encrucijada de tres mundos y de tres idiomas distintos. Igual que Svevo, Saba fué él mismo un italianizado, y su silueta solitaria demostraba, al pasear por las calles, la superioridad de una cultura en la que podía caber lo mejor del hombre. Ni los austríacos, y menos todavía los yugoslavos, produjeron en Trieste fenómenos culturales de la altura de Svevo y Saba. Trieste fué también el centro de una escuela de pintura italiana, encabezada por Giuseppe Bolaffio, con el que Saba tuvo íntimas relaciones de amistad. Puede decirse, pues, que Trieste no ha muerto, sino que, transfigurada por sus escritores, ha preferido elegir un destino «coral» y ha regresado a Italia. Saba tampoco ha muerto. Se ha ido, como lo decía en un poema, «oltre il dolore».

Vintila HORIA





DOS CENTENARIOS

En 1857 acontecían dos sucesos literarios de importancia: moría Alfred de Musset y se publicaban «Las flores del mal», de Baudelaire.

Musset moría, desilusionado y escéptico, pero con una sonrisa amable e irónica nos legaba su obra encantadora, como esas «Comedias y proverbios», donde la emoción sutil domina sobre la más melancólica indiferencia vital.

Baudelaire lanzaba sus «Flores del mal», geniales y tremendistas, en las que su masoquismo encuentra vetas del más puro valor estético.

Así termina el Romanticismo, asfixiado entre la desgana de vivir y la sordidez desesperada.

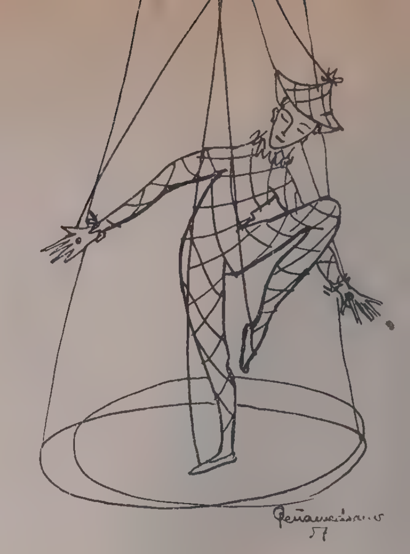
Y a veces pensamos que, en algunos aspectos, estos cien años no han transcurrido, y que ambos fantasmas siguen acosándonos en la vida y en el arte.

R. B.

NOTA BIBLIOGRAFICA

"Poesie", con un prefacio de S. Benco. Florencia, 1911.
"Coi miei occhi". Florencia, 1912.
"Cose leggere e vaganti", Trieste, 1920.
"Canzoniere". Trieste, 1921.
"Preludio e Canzonette". Turín, 1922.
"Autobiografia, I Prigioni". Turín, 1924.
"Figure e canti". Milán, 1928.
"Tre composizioni". Milán, 1933.
"Ammonizioni e altre poesie". Trieste, 1933.
"Parole". Lanciano, 1934.
"Ultime cose". Lugano, 1944.
"Il Canzoniere". Roma, 1945.
"Scorciatoie e raccontini". Milán, 1946.
"Mediterranee". Milán, 1946.
"Storia e cronistoria del Canzoniere". Milán, 1948.
"Uccelli". Trieste, 1948.

Las obras completas de Saba han sido publicadas por el editor Mondadori, en Milán. Luciano Anceschi dedica a Saba un interesante y agudo comentario en el estudio introductivo a su "Lirica del novecento". Florencia, 1953.



CINCO POEMAS DE UMBERTO SABA

LA CABRA

He hablado a una cabra.
Estaba sola en el prado, estaba atada.
Harta de hierba, bañada
por la lluvia, balaba.

Aquel balido igual era fraterno
a mi dolor. Y contesté, primero,
por broma; después, porque el dolor es [eterno;
tiene una voz y no cambia,
y yo oía esta voz
gemir en una cabra solitaria.

En una cabra de rostro semita
oía lamentarse cualquier otro dolor,
cualquier otra vida.

PALABRAS

Palabras,
donde el alma del hombre se refleja
—desnuda y sorprendida— en los orígenes;
busco un ángulo en el mundo, un oasis
propicio en que lavaros con mi llanto
de la mentira que os ensucia. Juntos,
el cúmulo de recuerdos espantosos
se desharía como nieve al sol.

ULISES

¡Oh!, tú que eres triste y con presagios
de horror —Ulises en vejez—, ¿ninguna
dulzura en tu alma aúna
la llama
por una
pálida soñadora de naufragios
que te ama?

TRES MOMENTOS

De carrera salís al centro del terreno,
a las tribunas saludáis primero.
Luego, lo que después
sucede —que os volvéis a la otra parte,
la que más negra hierve— no se puede
decir, es algo que no tiene nombre.

El portero pasea arriba y abajo,
como un centinela.

El peligro está lejos aún.
Pero si un torbellino lo acerca, ¡oh!, en- [tonces
una fiera joven se agazapa
y alerta espía.

Fiesta en el aire, en cada calle fiesta.
Si dura poco, ¡qué importa!
Ni una ofensa pasó nuestra puerta,
los gritos se cruzaban como rayos.
Y vuestra gloria, once muchachos,
como un río de amor adorna a Trieste.

INVIERNO

Es noche, invierno ruinoso. Tú alzas
un poco los visillos, miras. Vibran
tus cabellos salvajes, la alegría
te dilata de pronto el ojo negro;
pues lo que tú has visto —era una imagen
del fin del mundo— te conforta y hace
cálida y suave tu alma más hundida.

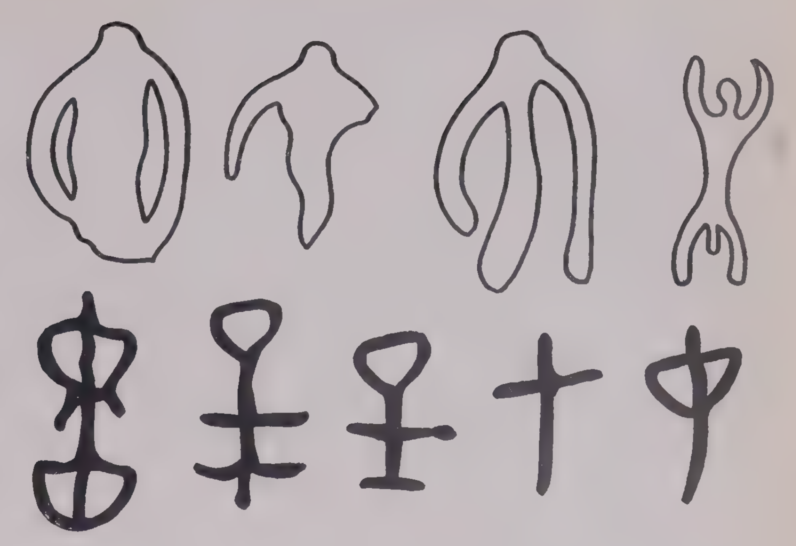
Un hombre se aventura por un lago
de hielo, bajo una lámpara torcida.

Traducción: Vintila HORIA
y Jesús LOPEZ PACHECO

El arte prehistórico y sus enseñanzas



Arriba: Guerreros y arqueros pintados en varios «abrigos». — España. (Nótense los adornos que llevan los hombres.) Abajo: La recolección de la miel. (Cueva de la Araña, Bicorp.)

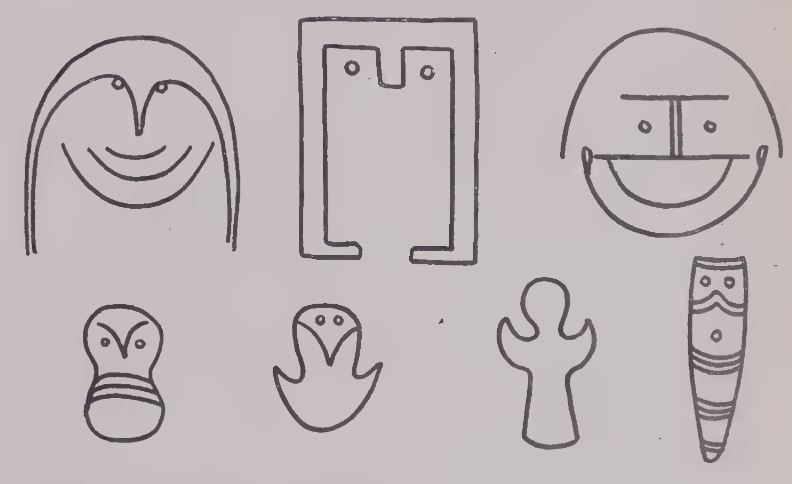


Esquematización de la figura humana.—Primera fila: Pinturas rupestres de la Sierra de Harana, Granada. Segunda fila: Grabados en roca de Baños de Alicún, Granada. (Hallazgos del autor.)

Las expresiones primitivas de arte, vistas por un arqueólogo

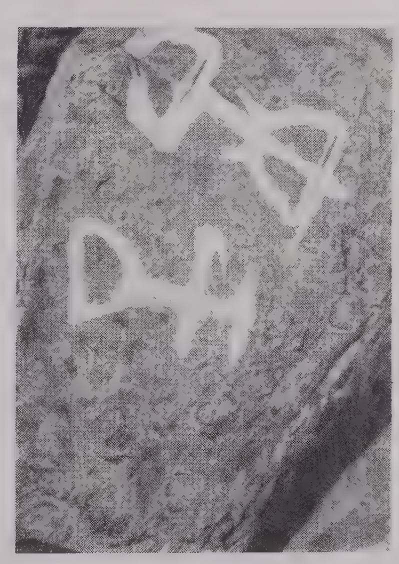
Por JEAN-CHRISTIAN SPAHNI

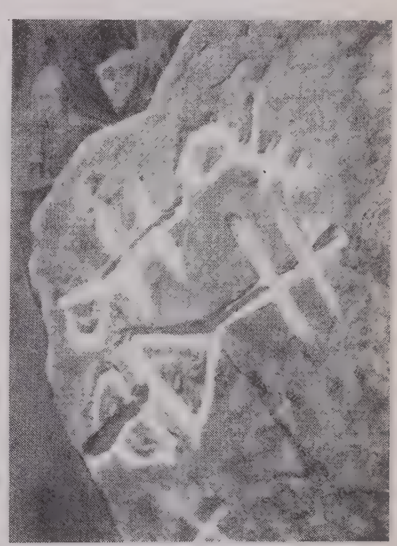




Representaciones grabadas e ídolos de la Diosa de la Tierra, de la Fecundidad y de la Muerte.







Grabados en roca de Baños de Alicún, Granada. (Hallazgos del autor.)

Arriba: Cázadores y brujos disfrazados. (Cuevas francesa y española.) Abajo: Fragmento de una escena de iniciación (Cogul, Lérida). (Nótense los vestidos de las mujeres.)



EN un artículo que publicamos hace algunos meses (1), hablábamos del nacimiento del arte, tratando al mismo tiempo de situar al artista prehistórico en su ambiente natural y social. A las calificaciones de salvaje y bestial con que se solía (y se suele aún) juzgar a nuestros antepasados, hemos atribuido una definición más generosa y que casa mejor con lo que se sabe de la vida y del psiquismo de los prehistóricos. Sostenemos que el arte nació con el hombre, y eso lo hemos aprendido en los más recientes descubrimientos de la ciencia.

Claro que el arte prehistórico, cuya grandeza y belleza ya hemos descrito, está lleno de enseñanzas que aprovechan los arqueólogos. Vemos pintados o grabados en las paredes de las cuevas, en rocas sueltas, fragmentos de hueso, de marfil o de piedra, escenas de caza o de iniciación que constituyen una fuente informativa de altísimo valor.

Sabemos que hasta el final de los tiempos paleolíticos, el hombre era un cazador. Las grandes cacerías colectivas son la característica más esencial de la vida en aquellas remotas épocas. Por eso abundan las representaciones de animales, pasando la figura humana a un segundo plano. Rinocerontes, elefantes, leones, hienas, aparecen representados mientras corren, buscan su comida, beben, huyen del hombre, caen heridos por las lanzas o las flechas de punta de sílex, vomitan su sangre, a punto de morir... Así, tiene el arqueólogo a su disposición un verdadero catálogo de las especies vivientes. Al consultarlo, aprende qué fieras solían cazar los prehistóricos, cómo las cazaban, cuáles eran las más importantes, no sólo desde el punto de vista alimenticio, sino también religioso. Es verdad que hay en todas las producciones artísticas del Paleolítico superior un sentido religioso fuertemente acusado. Han «obrado» los artistas para responder a un deseo profundo. Pues la vida de un cazador es la de un hombre siempre a la defensiva que no conoce más que un medio sueño, para quien el sueño y la vigilia se confunden en el mismo estado. Circunstancias todas favorables al establecimiento de una «magia» que ha sido fuente, en muchos casos, de las religiones.

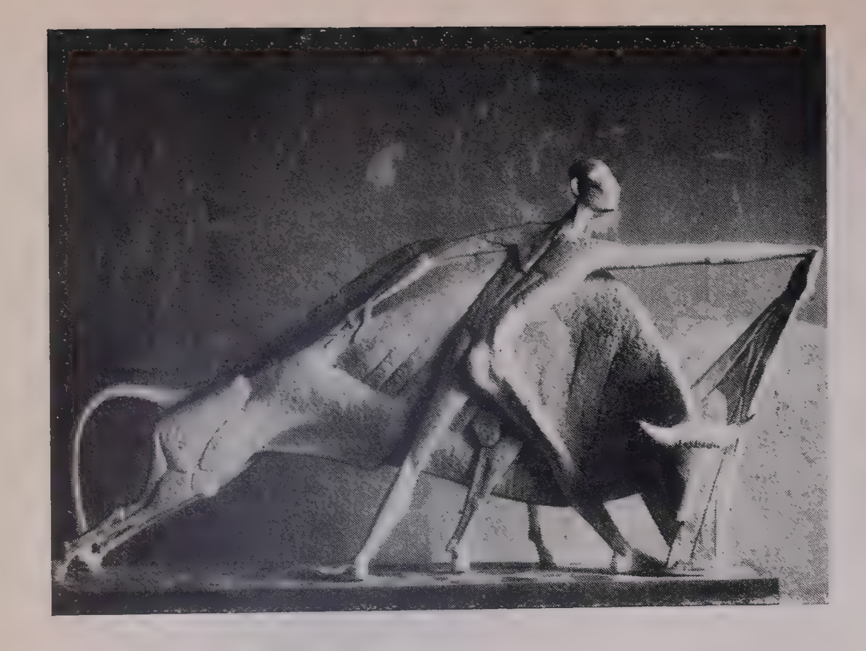
PUESTO QUE CADA FAUNA CORRESPONDE a un clima definido, el mismo catálogo da datos preciosos sobre el paisaje y las condiciones atmosféricas en que evolucionaron las tribus trogloditas.

En el Auriñaciense, hace treinta mil años, período que coincide más o menos con la aparición del Homo sapiens (representante de nuestra raza), se encuentran por vez primera pinturas de pájaros y de peces. Estas pinturas nos enseñan que la industria del sílex se va perfeccionando y que el hombre va adquiriendo un conocimiento cada vez mayor de la Naturaleza, cuyas riquezas aprende a explotar.

A finales del Cuaternario, el descenso continuo de la temperatura hace que las fieras desaparezcan para siempre o emigren hacia regiones cálidas. En una Europa helada, los magdalenienses persiguen los rebaños de renos sometidos a las migraciones estacionales. De dicha época datan la mayoría de las obras del arte prehistórico.

Debemos admitir que el hombre, en posesión de sus armas de sílex, bastante modestas, y aun dotado de una fuerza mucho

(1) INDICE, núm. 90.





El «Tobiche», de Francisco Otero Besteiro.

«Hombre y toro», de Ramón Lapayese.

Estas dos obras se presentaron, hace unos meses, a la Exposición organizada por "El Corte Inglés" en el Círculo de Bellas Artes.

más grande que la nuestra, no habría podido vencer a los animales feroces si no hubiera tenido su inteligencia. Y esa inteligencia le enseñó la acción en grupo, la utilización de astucias, de trampas y de fosos recubiertos de ramas. Un ejemplo muy sugestivo nos lo da una pintura de una caverna francesa, donde se ve a un cazador llevando en los hombros una piel de ciervo, con su arco y sus flechas, y acercándose a un animal que no parece estar asustado.

Las sensaciones extremas que experimentó el cazador prehistórico le condujeron a una visión mágica de la caza, de la que la danza llegó a ser el indispensable accesorio. Nos equivocaríamos si pensáramos que esa danza primitiva era desordenada. Nuestro «Rock a'Roll», sin duda alguna, está más cerca del salvajismo.

En la danza prehistórica, los movimientos tratan de imitar estados de alma, y se parece mucho a la danza natural de los animales. Dominada por el ritmo, ha sido la danza prehistórica un verdadero mimo, en el que participaba toda la tribu. De esta forma bruta, pero auténtica, del arte, tenemos representaciones sorprendentes. Se ven hombres y mujeres disfrazados de cabra, ciervo o bisonte, en actitudes extrañas, ejecutando saltos, golpeando el suelo, avanzando con los brazos levantados, la cabeza echada hacia atrás. Un hombre, recubierto con una piel de ciervo, prueba pasos difíciles. Otro surge de la oscuridad de la caverna, llevando también una piel de ciervo; de pie, los ojos brillantes, aparece, brujo, servidor de una misteriosa ceremonia.

La misma vida del cazador es objeto de danzas rituales: la pubertad, la fecundidad, el nacimiento, la muerte, son acontecimientos biológicos que están en el centro de fiestas sagradas.

En una pintura rupestre de España hay personajes femeninos llevando faldas, adornados con brazaletes, los cabellos largos, los brazos tendidos, que rodean a un jovencito desnudo durante un rito de iniciación. En algunas cavernas de los Pirineos se han descubierto en el suelo arcilloso las huellas de los pies de jóvenes con el talón muy acusado, otra demostración de danzas rituales. Una de dichas cuevas posee un par de bisontes esculpidos. Todas estas circunstancias hablan en favor de la existencia de ceremonias para marcar la entrada de los muchachos en el mundo de los mayores.

Los tatuajes adoptan la forma de figuras geométricas: círculos, triángulos, rayas, cubriendo una gran parte del cuerpo. La ornamentación plástica acompaña casi siempre al tatuaje. Consiste en dientes o huesos perforados de animales que se llevan como collares o pendientes. Los hombres muestran más coquetería que las mujeres en adornarse. ¿Se debe a la situación social de los varones en el seno de la tribu? Quizá. De tal forma hemos de subrayar que ciertos sombreros de pluma los llevan sólo los hombres. También se disfraza a los niños, que lucen collares y auténticos delantales de conchas.

La joyería de los tiempos prehistóricos era sencilla, utilizando minerales, dientes y huesos de animales o conchas marinas. Sin embargo, las virtudes mágicas de aquellos objetos debían tener un valor enorme; son numerosos los que tienen grabados. La intervención directa del arte da lugar a amuletos, tales como los botones con escenas de caza que llevaban los más valientes de la tribu.

Las mujeres concedían atención especial a su cabello, que llevaban largo, caído a la espalda o formando una pirámide alta y frágil que exigía el uso de grasa o cosméticos y broches. Se encuentran todavía tocados semejantes entre las poblaciones primitivas de Africa.

AL PRINCIPIO ERA EL VESTIDO nada más que un taparrabo sencillo, de piel, parecido a los famosos «bikinis». Pero con el descenso de la temperatura, a finales de los tiempos prehistóricos se alarga, para llegar a ser una verdadera falda o un pantalón corto que evoca los «shorts» de los deportistas de hoy. Durante la última glaciación aparecen los abrigos de piel, que entonces no costaban mucho. A la complicación de los vestidos corresponde la de los objetos de adorno. Los guerreros y los arqueros llevan coronas y cinturones de plumas. En brazos, cuello y rodillas usan brazaletes de conchas o de piedras preciosas, cuyo número se relaciona con la clase social del individuo.

Las mujeres se destacan por sus caderas estrechas; su talle de avispa —hoy de nuevo de moda— subraya un pecho voluminoso. Se visten con una falda muy larga, mientras las que viven en las regiones más cálidas del planeta no llevan más que una multitud de collares y de brazaletes alrededor de los brazos y de los tobillos.

De cazador que era el hombre durante todo el Paleolítico (o sea durante más de quinientos mil años), se transforma de manera brusca en agricultor. Su evolución está condicionada por los cambios que marcan el final de los tiempos glaciares. Las fieras han desaparecido; el clima se ha vuelto favorable. Entonces se establece el hombre fuera, en chozas, dejando sus cuevas, pero sin abandonarlas por completo. Empieza a recoger las frutas, las bayas y la miel de las abejas salvajes. Siembra las primeras semillas, repitiendo lo que hace la Naturaleza desde siempre. Nace un ensayo de agricultura. Se edifican pueblos, luego ciudades. Llegamos al Neolítico, que tiene una antigüedad de cinco mil años, y donde se van desarrollando todas las actividades sociales que han perdurado hasta hoy día.

El arte sigue esta evolución rápida. Ya no son los frescos ni los frisos gigantescos del Paleolítico superior lo que pintan los artistas, sino escenas mucho más menudas, en que domina la figura humana, mientras los animales pasan a segundo plano, exactamente al contrario de lo que comprobamos antes. Siglo tras siglo camina el nuevo arte hacia una esquematización, y después una simbolización adelantada.

De esta evolución sale el arte levantino, notable por sus escenas de caza o de guerra, cuyas obras adornan centenares de abrigos bajo roca del Levante español, sobre todo, y también de otras partes de la Península.

Al entrar en el Neolítico sufre el arte levantino una esquematización típica, tal vez por influencia del arte predinástico traído de Egipto, por poblaciones neolíticas, al Sur de España. La figura humana, en lugar de ser bien dibujada, es representada solamente por una silueta, aunque todavía expresiva.

Más tarde, al llegar al Eneolítico, se reduce dicha figura a una cruz sencilla o con brazos en forma de líneas más o menos largas. Esta simbolización había de perdurar hasta la Edad del Bronce, característica del arte de esta civilización.

Tales representaciones no tienen ningún valor artístico. Pero no se trata tampoco de obras de fantasía. Cada signo, por sencillo o curioso que sea, tiene una significación ideográfica y simbólica que confirma la opinión según la cual el Eneolítico fué una época en que triunfó el espíritu de colectividad sobre el individualismo. Algunos autores ven incluso en estos dibujos tan especiales el origen de la escritura.

YA SABEMOS QUE LAS POBLACIONES del Neolítico se componen exclusivamente de pastores y de agricultores, cuya vida depende del campo y del juego caprichoso de las estaciones. En tal sociedad desempeña la mujer —dispensadora de la vida— un papel considerable. Se identifica con la Diosa de la Tierra y de la Fecundidad, al mismo tiempo que vela el descanso de los muertos. Su representación sufre una esquematización que se reduce a veces a un simple triángulo. Se la encuentra en losas dolménicas, en piedras sueltas; también sirve para la confección de amuletos o ídolos de piedra, hueso, marfil o barro, que se disponen alrededor de los muertos, con las armas y las provisiones.

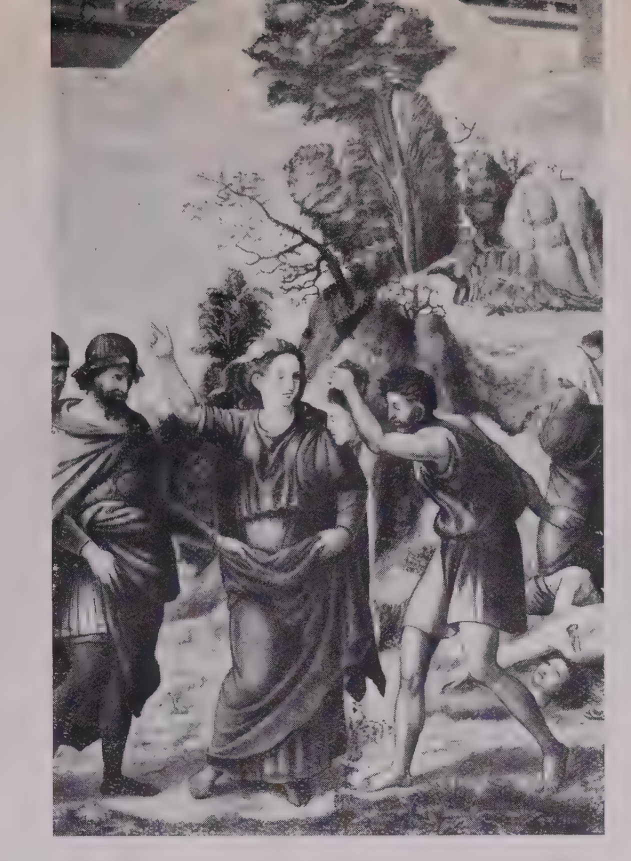
Tienen la misma significación las representaciones femeninas esculpidas o grabadas en la entrada de las cuevas sepulcrales artificiales. Se las esquematiza en extremo; a veces no tienen nada más que ojos, nariz y cuello, mientras falta la boca. Algunas líneas señalan un collar; debajo, el pecho, pesado. Y eso es todo. Esta dicha Diosa de la Fecundidad y de la Muerte vigila, enigmática, en la penumbra de las sepulturas, sobre cuyo suelo yacen los cadáveres entre vasos funerarios, armas y ofrendas obligatorias. O bien tendrá el aspecto de una estela de piedra, igualmente sencillo e incompleto, que es como un mojón en el camino hacia el reino de los desaparecidos.

«Un pueblo...

(*Viene de la página* 1.)

también es «la linterna», no existente en la edificación inmediata anterior. Aunque acaso originariamente sí la tuviera. Me documenté y me decidí. En todas las iglesias del Cister existían «linternas»... Había que arriesgarse. Una catedral es un monumento vivo que no se concluye nunca... Mi concepto es: reconstruir, con o sin «receta».

Vamos despacio, volviendo cara a uno y otro detalle, en el interior. Lástima, repito, que deba comprimir mis notas. Quiero que conste que Antonio Labrada, entonces muy joven, resolvió éste empeño y los mil problemas inherentes, tan heterogéneos, con entusiasmo, energía y ductilidad ejemplares. Y comprometiendo su prestigio de arquitecto, que comenzaba en una obra cuya «pauta» estaba dada de siglos, por modo



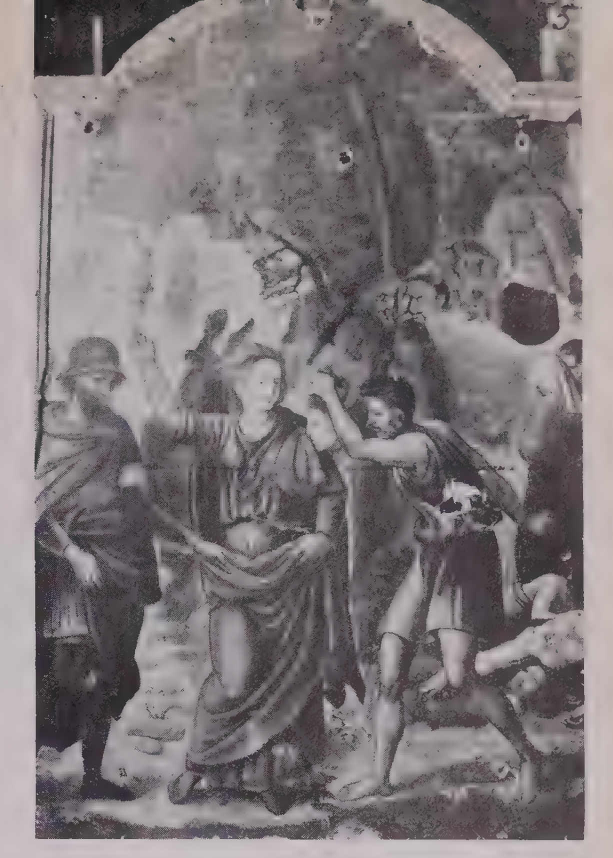
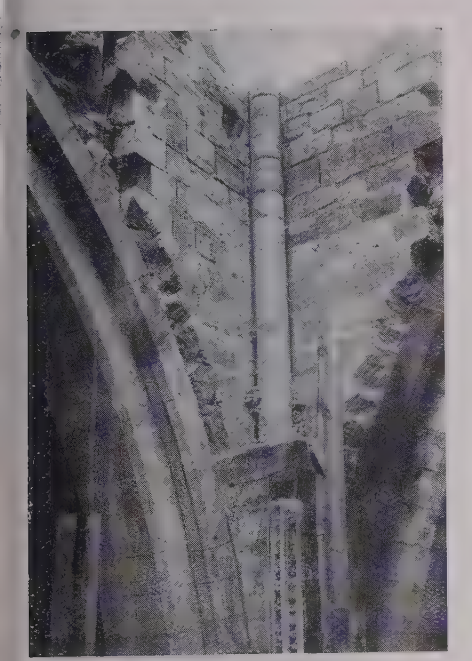


Tabla del altar de Santa Librada (restaurada y sin restaurar).



ineludible, al que había de ser fiel, comportándose con modestia sin perder la libertad. En este nudo o atasco, de apariencia insalvable, creo que se cifra el secreto, con algo de «milagro», de toda «reconstrucción».

Aquí está el enterramiento de Don Fadrique (plateresco) con sus dos asistentes. Aquí el intercolumnio de los púlpitos, el de los Reyes Católicos y el de la Virgen, erguida encima de una calavera... Aquí la inevitable estatua de «El doncel»... Y aquí, debajo, los huesos de los obispos que edificaron y rigieron a lo largo del tiempo esta fábrica de devoción y de resistencia... España es un osario y una lámpara votiva, atravesado a rachas por la zozobra y el espíritu destructivo, en cuyo frontis el arte, la mano de sus hombres espirituales, ha escrito estas dos palabras: *Religión, Política.*

«El doncel» es una escultura de gran belleza, con no sé qué «impersonal», rítmica, que cae y pesa «naturalmente»; no hierática. La cota de malla es una filigrana. Asimismo, abajo, en los portadores del escudo, ese ritmo que pongo de relieve es notorio.

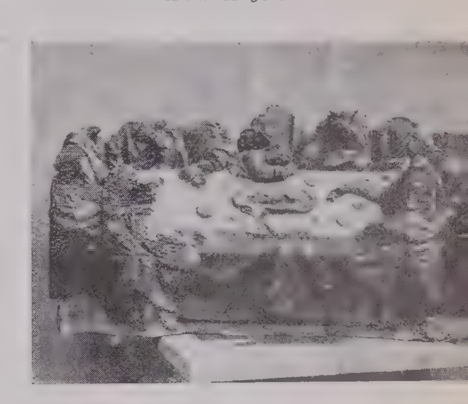
Y cierro con una frase humorista que Antonio Labrada pronuncia en la sacristía, bajo su bóveda cuajada de cabezas, al pie de los coros de ángeles innumerables que pueblan la cajonería:

—De aquí han salido todos los despachos «remordimiento».

Quiere decir «renacimiento» español.

F. F.

Relieve decapitado de la «Cena», en el ostensorio del Altar Mayor.

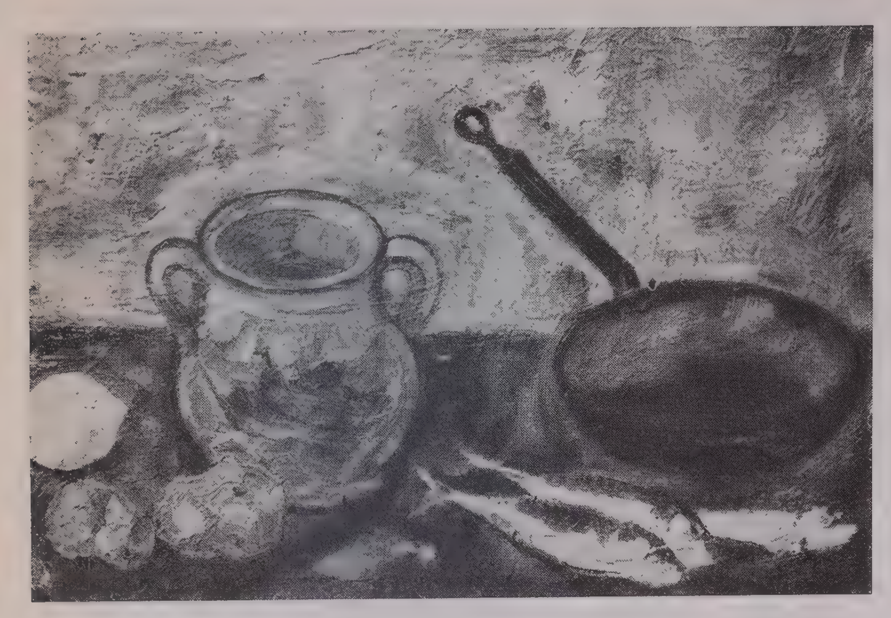




Pechina románica del crucero.



PIERRE OLIVIER



Arriba: *Bodegón con tres peces.* Abajo: *Paisaje azul.*



PIERRE Olivier, que expuso en la Sala Alfil, es flamenco-francés. Tendrá como cerca de treinta años. Lleva en España viviendo dos. No se ha limitado a vivir en Madrid, sino que ha ido a buscar las tierras y los tipos a las regiones de la periferia, también, y a los pueblos de la meseta castellana. Dice él que España le va a su temperamento, y que se siente dentro de ella como el pez en el agua. El aspecto físico de Olivier es el de un buen flamenco puro; flamenco de Flandes, no de Andalucía, aunque, por su jovialidad y alegría tan vigorosas y espontáneas, podría serlo, o al menos un mediterráneo. Pero tal vez esa fuerza que le sobra, y esa taciturnidad que le falta, sean justamente el matiz que lo diferencia de los «flamencos» de acá. El flamenco de acá es siempre, bajo su alegría, un tipo algo taciturno y como fatalista. El de allá, a lo que parece, es más sensual, más terrenal y, al mismo tiempo, también más práctico y más reflexivo. Dejando aparte ahora estas generalidades raciales y de ambiente, siempre mitad y mitad engañosas y verídicas, y volviendo a Olivier, lo que no puede echarse en olvido, sea como sea, es su salud, que parece óptima, y su fuerza física. El es más bien grueso, corpulento, sanote, con la risa a flor de piel, y, al mismo tiempo, cultivado, meditativo, pues es hombre que ha leído y le gusta pensar, y que cree que en la pintura tiene mucho que hacer todavía el pensamiento. Yo no sé si tiene o no razón, porque aunque yo sea mucho más viejo que él y lleve, por tanto, muchos más años dándole vueltas al asunto, todavía no he podido llegar a una conclusión definitiva sobre si el pensamiento, quiero decir la reflexión y el discurso, tienen algo que hacer en el proceso de la creación artística o si sobran por completo. A veces me parece que pensar y calcular es indispensable, y otras, no sólo no me parece indispensable, sino que creo que incluso perjudica. Son éstas cuestiones como la tela de Penélope, de teje-desteje, que cuantas más vueltas uno les da, menos se adelanta en ellas.

Yo hablé una sola vez con Pierre Olivier, el día de su exposición, donde Balagueró me lo presentó, y ya nos hicimos excelentes amigos. Su carácter franco, aunque yo profeso la opinión de Ricardo Outeiriño de que, a partir de los cuarenta, no hay necesidad de intimar con nadie más, me ganó, y olvidé a Outeiriño y sus consejos.

La forma de ser y la constitución física y anímica del artista, configuran en considerable medida la obra, a mi parecer, y ayudan a comprenderla. Por eso yo, siempre que puedo, doy esas precisiones, que podrían parecer ociosas y fuera del puro asunto crítico; pero que, sin embargo, pueden ser una luz y ayuda para el lector. Y vayamos ya a la pintura:

LA PINTURA DE OLIVIER, EN LO que yo veo, respira sensualidad; sensualidad y fuerza. De tal árbol... Si yo le dijera a él que me recuerda, en el sentimiento, no en la forma exterior, a Rubens o a Renoir, él tal vez torcería el morro; porque, sobre todo Rubens, no es un modelo, a juicio de Olivier, que gusta más, por ejemplo, de Cezanne, pintor austero y espiritualista, y hasta, dentro de su eminencia impar, algo reseco. Pero estas contradicciones aparentes se dan a menudo entre artistas y nada quitan al hecho.

Esa sensualidad está impregnada de ternura y de compasión inteligentes, realmente cordiales, por las cosas y seres. La sensualidad, se diría, brilla en el color: hay un regodeo puramente sensorial, casi goloso, en esa entrega al color ardiente y puro, sobre todo a las gamas cálidas, a las más ardientes de todas, al rojo bermellón, que en los pintores de naturaleza tristona y «pensierosa» resulta tan antipático y detonante y que, sin embargo, aquí, en este pintor, resulta una llama viva, una atmósfera cargada de emoción y de templadas vibraciones. Se ve que, en fin de cuentas, todo depende siempre del sentimiento.

La espiritualidad, en cambio, brilla en la idea y el propósito.

Olivier acaricia y modela el color. Al hacerlo, aplica módulos y descubrimientos que proceden de la pintura abstracta, fuente de tantas conquistas en el orden de la materia. El rojo, casi siempre va con el negro puro: el negro marfil. Lo aplica Olivier en grandes bloques macizos, enterizos, pero muy vibrados y trabajados, usándolo, unas veces, como fondo de color «per se», y otras, como atmósfera, como entorno, dentro del cual, igual que si modelara con barro, igual que un alfarero, va fraguando sus figuras; figuras que tienden a lo sencillo y popular, figuras ásperas y jugosas al mismo tiempo, como suele ser lo popular; algo que a mí me gusta mucho, desde luego; o bien tipos, observados primero, y luego rehechos, renacidos en el estudio del pintor, y también paisajes, tratados por el mismo sistema de la observación directa y previa y de la refacción meditada, estrictamente plástica, en el estudio.

EL METODO, AUNQUE TIENE UNA importancia decisiva para el logro material de la obra, no es, sin embargo, lo más profundo de ella. Así que estos métodos que actualmente usa Olivier podrán tal vez variar con el tiempo y los nuevos saberes que le vaya concediendo su experiencia; lo que no variará, en cambio, es él mismo: su alma y su modo de ver. Al menos en lo más esencial de su «yo». Si es que hay un «yo»..., claro está, y no sólo fenomenología.

De ese sentimiento substancial, yo comparto totalmente la inclinación de este artista hacia lo que es real, y su profunda repugnancia hacia lo que es convencional. Comparto también su amor a las cosas sencillas, iba a decir a las cosas pobres (una negra sartén de hierro, unas tenazas y unos llares, una mesa de desnudo pino en una tasca, unas tierras de los viñedos o de las aradas, una mujer que cruza vestida con ropas oscuras, casi como una sombra. Y todo ello sin culto al pintoresquismo, sino atención a la substancia, al ser viviente y sufriente, a su sugestión poética y a su enorme sugestión plástica), si esas cosas no fueran, en verdad, tan ricas: tanto, mucho más, que las cosas tenidas por ricas, generalmente cursis y feas (no siempre, desde luego, pero muy a menudo), empalagosas, que huelen a bazar y a casa de modas. Comparto esa inclinación general del pintor por lo que vive y alienta o porque lo que tiene un sentido fraternal y compañero del hombre; compañía que está presente también en los utensilios. Todo esto es epopeya, y de la buena; todo esto es arte, creo yo, y todo esto es pintura. Aunque, claro, haya otras pinturas que también pueden ser excelentes.

A alguien que visitaba la exposición y que es «entendido», le oí decir, como respuesta a mis elogios, que «aun estaba muy verde». Es una pena este modo de ver y de juzgar. Un pintor que no tenga por lo menos setenta u ochenta años y que no lleve pintando por lo menos cincuenta o sesenta, estará siempre un poco verde, porque la pintura es larga, tanto, que se puede seguir estando verde a los ciento ocho años.

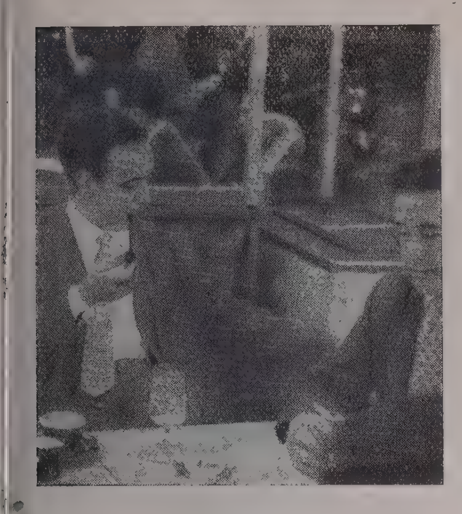
Pero hay que fijarse en el aire: en el aire que se lleva. Yo, por lo que a mí toca, no cambio muchos de estos pintores «verdes», pero que llevan un impulso puro, un impulso auténtico, recio y creador, ingenuo y profundo, honrado, en una palabra, por toda esa macana seca y reseca de tantos falsos maestros. Y no es que desprecie el oficio, ni siquiera la Academia. Pues quien desprecia el oficio, ni es artista ni sabe una palabra de arte. Pero hay que atender a lo básico: ¿a dónde va este hombre?, ¿a dónde apunta?, ¿qué se propone?, ¿qué nos revela?, ¿qué mundo es el suyo y cuál su potencia de alumbramiento?

ESTAS SON LAS PREGUNTAS QUE HAY que hacerse, y no sólo el oficio. Yo estoy con Olivier en su aire de marcha; igual que estoy con muchos pintores jóvenes, que ahora empiezan; pues veo un renacer estupendo de la pintura española, dormida durante decenios y entontecida; porque veo jóvenes formidables, que «aun están muy verdes», pero que trabajan con ansia y con sentido de la verdad. Con ellos estoy y con unos cuantos viejos, inocentes y magníficos. Con casi todos los medallados, sobre todo los últimos, ¡qué pena!, estoy en completo desacuerdo. No me interesan un pito. Y no porque sean viejos, pues son jóvenes los que digo, sino porque no traen nada o casi nada.

Luis TRABAZO

TRES ESTRENOS

"EL CUERVO", de ALFONSO SASTRE



Hacía ya tiempo —casi cuatro años— que Alfonso Sastre no estrenaba en Madrid. Este silencio —cuyas causas resultan difíciles de comprender— se ha roto con «El cuervo». Había expectación por la vuelta del autor de «La mordaza». ¿Ha sido feliz este retorno? Sintamos tener que decir que no.

«El cuervo» quiere ser un drama eminentemente *intelectual*, es decir, planteado desde un determinado esquema o postulado intelectual a desarrollar, y no desde unas pasiones o psicologías concretas. Y lo malo es que ese esquema tanto podría haberse desarrollado en un ensayo, sin que en la pieza teatral gane cualidades específicas y no intercambiables. El nudo de la obra radica, según dijo el autor en su autocrítica, en el «horror mágico» que produce la revivíscencia del pasado. Se trata de un *drama de tiempo*, según la expresión inventada por Priestley. Seis personajes vuelven a *vivir*, al año justo de haber ocurrido, el asesinato de uno de ellos. La obra está concebida y escrita puramente desde la cabeza, con frialdad casi de laboratorio, y en ningún momento llega a emocionar humanamente.

En su mencionada autocrítica, en exceso pretenciosa y discursiva, usaba el autor con frecuencia la palabra «poético». Vista la obra, tal carácter no se justifica en modo alguno. La «poesía» no aparece por ningún lado; prueba de ello es que cuando, en ciertos momentos de tensión, el autor introduce dos o tres frases *literarias* (alusión, por ejemplo, a unos versos famosos de César Vallejo), el efecto es contraproducente, y el espectador se siente tentado a la sonrisa ante lo que es sólo altisonante y vano. No hay poesía en «El cuervo»; consecuentemente, no hay tampoco «misterio», en el sentido hondo de la palabra. Si acaso, *secreto*, de la índole del que pueda haber en un complejo problema de ajedrez o una intrincada trama policíaca. Y en tal sentido está planteada la obra.

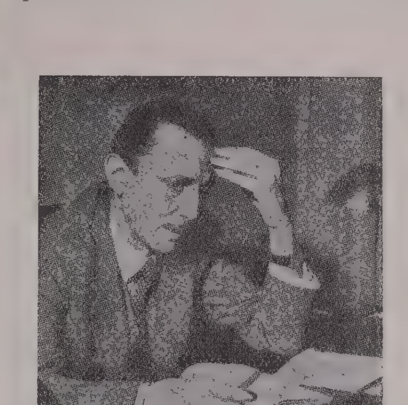
Tampoco hay psicología en los personajes, que se mueven como simples piezas de ajedrez, según les dicta el esquema ideado por el autor. La *peripecia* exterior, no pudiendo contrastarse con el alma de los personajes, ausente de la escena, se queda en *intriga*. Todo impulso trágico está, así, descartado, y lo que les ocurre a los personajes no adquiere nunca dimensión de *destino*. El antecedente, alegado en la autocrítica, de «La vida es sueño», resulta completamente fuera de lugar. En «El cuervo» no se trata realmente del tiempo, del tiempo *vital*, sino a lo más del tiempo como problema mecánico.

Más justo parece buscar el antecedente en alguna obra de Priestley («I have been here before», por ejemplo) o de Lenormand. No alcanza «El cuervo», sin embargo, la tensión psicológica y la justeza de medios que aquellos autores.

Digamos que, a lo más, lo que Sastre ha conseguido en «El cuervo» es un juego teatral más o menos ingenioso, un ejercicio más o menos brillante de estilo. El autor sabe mucho de teatro, y ello se observa en esta pieza. Lo que ocurre es que, faltando como falta la verdadera substancia, el vigor dramático que sostenga a los personajes de pie sobre la escena como auténticos seres que viven, el manejo teatral resulta excesivamente evidente, flotando en el vacío artificial de la escena. Y los cabos que en la trama quedan sueltos no producen en el espectador la sensación de misterio, sino la de desconcierto.

En resumen: «El cuervo» defrauda. Creemos que Alfonso Sastre vale más que este «divertimento» de circunstancias con que ha reaparecido en las carteleras madrileñas. No es éste el teatro, vital, social e intelectualmente vigoroso, que necesitamos en España urgentemente. Ni el que es lícito esperar de quien supo escribir «Escuadra hacia la muerte». Por ahí andan sin estrenar obras de Sastre, como «Muerte en el barrio», y «Guillermo Tell tiene los ojos tristes». Cuando se estrenen será ocasión de hablar de Sastre seriamente, como merece.

La dirección de Claudio de la Torre, buena, en general. La interpretación, con unos personajes discursivos y sin alma, desigual. Destacó Angel Picazo, uno de los mejores intérpretes con que hoy cuenta la escena española.



"LAS CARTAS BOCA ABAJO" de BUERO VALLEJO

He aquí un nuevo drama, importante, de Buero Vallejo. Nos parece, junto con «Historia de una escalera», de lo mejor que haya escrito. El buen pulso dramático que frecuentemente ha demostrado, alcanza aquí, en muchos momentos, un alto grado de eficacia.

«Las cartas boca abajo» es un drama de la vida vulgar. Su ambiente, el de esa dramática clase media española, tan cerrada sobre sus propias miserias. Nada de drama *social* ni de *tragedia*, como con evidente exageración ha querido ver algún crítico. Buero Vallejo ha escrito un drama de psicologías corrientes, y hasta diríamos que en algún aspecto un drama *costumbrista*, en el mejor sentido de la palabra. Y en ello ha acertado.

La obra gira esencialmente alrededor de la protagonista, Adela, seguramente el *tipo* femenino más logrado de todos los de Buero. Toda una mujer. Tan es así que la intensidad con que está concebida daña sin duda la integridad de los demás personajes. Todos giran en derredor de esta mujer de apariencia suave pero en el fondo cruel. Ella es la que, con su hipocresía, con su despecho y su orgullo, su secreta gravitación en torno a un pasado que un día despreció y su culpable enternecimiento cuando cree que ese pasado puede volver, con su egoísmo, en suma, que no vacila en sacrificar primero a la hermana y al marido después, ella es, digo, quien cataliza en torno suyo el drama. Mujer de un bloque, ante ella quedan un tanto oscurecidos: el marido, amargado por el menosprecio en que su mujer le tiene; la hermana, víctima antes y ahora mudo testigo de su insensibilidad (alguien tal vez quiera ver en esta figura un cierto simbolismo, la imagen petrificada y muda de la culpa de la protagonista; no sé si el autor lo ha pretendido; yo, en todo caso, me conformo con su sencilla realidad de mujer destrozada en sus primeros impulsos femeninos; sólo así justifico una mudez que podría parecer exagerada); el hermano, magnífico tipo de *pícaro* boyante en apariencia, secretamente desesperado; y el hijo, que por influjo de la madre llega a despreciar al padre (esta figura es la menos convincente en el drama; demasiado esquemático y falto en consecuencia de verdad; ciertas frases suyas sobre generaciones y rebeldía resultan falsotas; los jóvenes españoles de la clase media no suelen ser tan petulantes ni «cursis»).

En conjunto, buen drama este de Buero Vallejo, sobre todo, repetimos, por la figura de Adela, mujer de una pieza. Lo que sigue sin gustarnos, en el teatro de Buero, es cierto vago idealismo y cierta discursividad poética, excesivamente *literarios*, sin verdadero vigor teatral. Pero este *ingrediente*, falso en un autor como B. Vallejo, a quien falta el auténtico impulso poético, está bastante mitigado en «Las cartas boca abajo». Aquí hay vida, vida que se sobrepone a cualquier *endulzamiento* más o menos literario.

La dirección escénica de Fernando Granada, exacta y expresiva. Bien la interpretación, sobresaliendo Manuel Díaz, que incorporó magistralmente el papel del hermano pícaro.

Francisco FERNANDEZ-SANTOS



"FEDRA" de UNAMUNO

Muchos son los que se acercan al teatro de Unamuno prejuzgando que se trata de algo **literariamente** bello, pero **teatralmente** flojo. Esto es un prejuicio, y un prejuicio bastante tonto. El teatro de Unamuno es **teatro** en el pleno sentido de la palabra; y si, como todo buen teatro, gusta en lectura, en la representación adquiere todo su **bulto** dramático. Así, esta «Fedra», estrenada en 1918 en el Ateneo de Madrid, y reestrenada ahora por el generoso Pequeño Teatro **Dido**, a quien tenemos que agradecer algunas de las mejores piezas que hayamos visto en Madrid en los últimos años.

«Fedra» es, digámoslo sin reservas, una de las obras más importantes del teatro español contemporáneo y aun del de todos los tiempos. El mito clásico es la circunstancia de que Unamuno se sirve para ofrecernos un espectáculo artístico impar.

Buena parte del teatro que hoy se estila, y aun medra, suele tener como base una simple añagaza técnica, una trampa que el autor trata de disfrazar convenientemente de retórica —incluso la retórica de **lo vulgar**—. El conflicto que así surge queda muchas veces en meramente **escénico, técnico** o **de oficio**, sin llegar a enraizar verdaderamente en la tierra de **lo humano**. Por eso, oír decir, beatamente, de un autor que estrena, cosas como: **¡qué bien construye!**, resulta frecuentemente ridículo y vano. Un personaje hondamente ideado y sentido, se expresa, a la hora de actuar, con toda la técnica que se quiera, es decir, **con toda su humanidad**. El resto es, a lo más, **ingenio** o **arquitectura**, es decir, cuando no está al servicio de las más hondas necesidades del espíritu, superficialidad.

Lejos de este inútil dilema —técnica y fondo— se halla el teatro de Unamuno. Para él —recordemos a Goethe—, «como es el fondo así es la forma, como es la forma así es el fondo». En «Fedra» lo formal surge **necesariamente** de la ideación poética: forma desnuda, como el alma de los personajes, reducida al mínimo indispensable de **circunstancia**. Arquitectura teatral, que es la arquitectura misma de las almas «agonistas». Diálogo de dos (a lo más de tres) personajes, seguidos de interludios monologados. En definitiva, el medio de expresión escénica en Unamuno es el primitivo y fundamental: la palabra. Palabra que es **teatral** porque es **dramática**. Ella es el vehículo a través del cual los personajes desnudan su alma, un alma dramáticamente henchida. Y sin embargo, o mejor por ello mismo, nada menos discursivo que «Fedra»: el diálogo es puro, denso, sin retórica **ni perifollo**; en él, hasta la más mínima frase tiene su explicación **viva**. porque responde a una vibración íntima del alma de los personajes. Las criaturas de Unamuno **hablan** para **ser**. «Fedra» es así un cuadro humano de una desnudez impresionante por su justeza y equilibrio: nada sobra y nada falta. Por ello es, justamente, una obra **clásica**.

Sin una ambientación definida, los personajes de «Fedra» son como fuerzas o esquemas de honda vivencia ontológica, arquetípica; pero no en virtud de una idealización discursiva, sino precisamente a base de constituirse en concretísimos seres de carne y hueso. Alcanzan, podríamos decir, el plano del **ser** a fuerza de **estar** profundamente en su destino personal e intransferible. Y, aun con su psicología diferenciadora, se acogen a una unidad poética superior, que crea la paz de la tragedia.

Decía Unamuno, en las cuartillas que escribió para el estreno de «Fedra» en el Ateneo, que «los oídos más castos deben y pueden oír los rugidos de una fatídica pasión irresistible», la de la protagonista. No es sólo eso: oír, ver a «Fedra» hace más castos los oídos, más casta el alma. Porque es, como toda gran tragedia, **purificadora**. Sólo los oídos incapaces de distinguir «las voces de los ecos», los oídos habituados —sigue Unamuno— a «las picadirgüelas de la sensualidad hipócrita o los desahogos del vicio», no se sentirán atravesados por la espada de esta palabra que es pasión y transfiguración purificadoras.

«Fedra» purificadora, lo es porque tiene la pureza de las obras totales, la que mostrándonos al desnudo los sucios escondrijos del alma humana, no nos hace, sin embargo, asquearnos de nuestra condición de hombres, sino, por el contrario, nos adentra y exalta en ella, en una «catharsis» de esperanza.

Muy expresiva la presentación que hizo **Dido**, bajo la dirección de Miguel Narros. Feliz el detalle de que todos los personajes se mantengan en la escena, sentados en sus sillas, a manera de **coro mudo**, mientras los demás hablan. Estupenda, por su alusiva sencillez, la escenografía. Buena la interpretación, con el defecto, tal vez, de usar un tono excesivamente solemne y declamatorio: la obra, con su gravedad y sequedad impresionantes, no lo necesitaba.

Fueron estruendosas las ovaciones, y el espectador salió, anudada la garganta y sobrecogido el ánimo, de este tremendo «monodiálogo» del poeta Unamuno, el trágico Unamuno, español, europeo, universal.

Angel FERNANDEZ-SANTOS.

"Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto, sino voluntad del bien"

Eso decía don Antonio Machado, a propósito de la crítica literaria o artística, y añadía: «En vuestro caso, deseo ardiente de ver realizado el milagro de la belleza. Sólo con esta disposición de ánimo, la crítica puede ser fecunda. La crítica malévola que ejercen avinagrados y melancólicos es frecuente en España, y nunca descubre nada nuevo. La verdad es que no lo busca ni lo desea (...). Más de una vez, sin embargo, la malevolencia, el odio, la envidia, han aguzado la visión del crítico para hacerle advertir, no lo que hay en las obras de arte, pero sí algo de lo que falta en ellas. Las enfermedades del hígado y del estómago han colaborado también con el ingenio literario. Pero no han producido nada importante.»

Estaba yo en la creencia de que siempre seguía fielmente la generosa y prudente recomendación del maestro. Sin embargo, a medida que he ido redactando esta serie de críticas, me he llenado de aprensión: ¿estará enfermo del hígado o del estómago, sin saberlo? El balance de los juicios favorables y adversos resulta, para mí, en extremo inquietante; pero no puedo someterme a examen clínico y decirle al médico, a falta de otros síntomas: «doctor, estoy escribiendo unas críticas teatrales muy severas, y me siento preocupado; yo me tenía por hombre bondadoso, y empiezo a sospechar que estoy enfermo del hígado». Esta conducta haría sospechar al médico, no de mi hígado, sino de mi equilibrio mental, y habríamos empeorado la situación. Decidí, pues, que era preferible hacer una pausa y repasar, calmosa y atentamente, todo lo dicho en esta sección. Así lo he hecho, y ya estoy más tranquilo.

Lo que sucede —opino yo, en espera de más sabio dictamen— es que algunas cosas han cambiado mucho en España desde que don Antonio, por boca de Juan de Mairena, profesor apócrifo, nos dió sus consejos. En verdad, no corren buenos tiempos para la libre expresión de los avinagrados y los melancólicos, lo cual es excelente. Pero, en cambio, se ha hecho costumbre arraigada en muchos la tolerancia de lo ruin y la conformidad con lo inepto. Y si uno compara sus propios juicios con los suaves y edulcorados juicios ajenos, uno, dubitativo por temperamento, escéptico por educación, llega a sospecharse a sí mismo fanático y pendenciero. Pero no hay tal.

Cualquiera que examine concienzudamente la labor desarrollada en estos últimos años por nuestros viejos autores encontrará, poco más o menos, los mismos excesos y los mismos defectos, a condición, claro está, de que el crítico haga el análisis, no sólo bien despierto, sino con ojos lúcidos... que no miren a través de las nubecillas que hacen los incensarios. Si lo hacemos así, no cabe duda, hemos de convenir que la labor de nuestros viejos autores ha sido, en su mayor parte, tan vana como aquella de que se burlaba Machado.

Por dar al viento trabajo,
cosía con hilo doble
las hojas secas del árbol.

Algunas precisiones a propósito de "El cóndor sin alas", de Luca de Tena

Alguien cuyo criterio estimo en mucho me dice que encuentra «poco contundente» mi juicio crítico sobre esta pieza (INDICE, núm. 104, agosto 1957), y me informa que esta Revista le dedicó, en ocasión del estreno, muy duros comentarios. He agradecido mucho la opinión de mi comunicante y su advertencia, pues yo, que, naturalmente, deseo escuchar elogios, busco con gran interés las objeciones, a fin de mejorar mi trabajo y ponerme en camino de merecer aquéllos. No conocía yo la opinión que en su día había expresado INDICE (núm. 44, octubre 1951). Ahora la tengo a la vista y me será muy útil para formular algunas precisiones que atañen también a la cuestión de fondo que aquí nos ocupa: el drama español contemporáneo, comprendiendo en esta enunciación, a la vez, el mundo abreviado del teatro y el gran teatro del mundo.

En realidad, como reconoce mi objetante, la crítica de *El cóndor sin alas* (imagen sudamericana, impropia para título de un drama genuinamente español) es un asunto «vidriosísimo», en razón de su tema: la política de los años que precedieron a la guerra civil. Pero a mí no me gusta volver la espalda ante las dificultades, y quiero aclarar que si he sido más amable, o menos tajante, en mis comentarios, ello se debe, más que a otras cosas, a que las adversidades y la reflexión me van haciendo más moderado y ecuánime.

Por otra parte, aquí escribo a larga distancia de las fechas de los estrenos; prescindo, pues, de la circunstancia de la representación escénica y concentro mi atención en la búsqueda de los valores permanentes que haya en cada obra. En compensación, estas críticas toman en consideración lo que no es posible adivinar la noche del estreno: la acogida que, a la larga, presta el público a las obras que se le presentan, experiencia vital decisiva que nos ilustra, en diversa medida, acerca de la obra y acerca del propio público, es decir, de la sociedad de que forman parte los espectadores.

Por lo demás, tanto en *El cóndor sin alas* como en las restantes piezas examinadas, los detalles nos importan, sobre todo, para obtener una visión de conjunto, que es el verdadero objeto de nuestra tarea.

Pues bien, no estoy del todo conforme con la crítica que de esta obra dió oportunamente INDICE. El desenlace de la obra, a mi juicio, es el que tiene que ser, o uno de los varios desenlaces posibles. El fallo del autor no está en el final, sino en la psicología de Ricardo Manglano, el protagonista, que no es un verdadero hombre con cuerpo, alma y espíritu; sino un muñeco, una torpe invención. El asesinado de la obra resultaba ser, en realidad, el actor señor Rivelles, que no podía lograr lo imposible: representar de manera convincente el irreal personaje, la falsa conducta y el libresco lenguaje que le asignó el autor.

Aparte de la falsedad intrínseca del protagonista, fallo grave de por sí, yo he reprochado al señor Luca de Tena que, buscando no ser «beligerante» en la exposición del tema, lo ha sido previamente en la elección de éste. En consecuencia, su obra no significaba una aportación positiva al fomento de la convivencia entre los españoles, a pesar de que resultó premiada en un concurso encaminado a demostrar que «la cultura nivela a las clases sociales». Además, haciendo terminar el drama en julio de 1936, el autor escamoteaba, en 1951, su punto de vista actual, de entonces, acerca de la tragedia española, punto de vista que, siendo de un hombre inteligente y sensible, se habría ido matizando con la más serena y prolongada contemplación de la realidad. Y la realidad en 1951 era que, en vida de Juan Ignacio Luca de Tena, sus adversarios políticos, irreconciliables, sólo habían ejercido el poder durante cinco u ocho años (según las provincias), hecho histórico que debiera haber suscitado a nuestro distinguido dramaturgo graves reflexiones acerca del endémico radicalismo de nuestra vieja raza.

A un lector que critica nuestras críticas

El Director de INDICE me ha dado a conocer una carta que le dirige don Fernando Alemany Ortolá, de Pego (núm. 105-106), dedicada en su mayor parte a comentar estos comentarios míos. Ya habrá visto nuestro comunicante que en ese número 105 daba cumplida respuesta a algunas de las cuestiones por él planteadas. En cuanto al resto, con mucho gusto voy a dar al señor Alemany algunas explicaciones, que seguramente nos pondrán de acuerdo.

Dice nuestro amigo con loable franqueza: «Me gustan esos comentarios sobre nuestros viejos autores, aunque no me parecen lo bastante profundos, quizá porque el comentarista no haya encontrado todavía una obra que merezca profundizar en ella.» Admito la posibilidad de que esta opinión, expresada a la vista de las críticas contenidas en el número 104 y anteriores, haya sido modificada por el trabajo publicado en el número 105; pero en la duda, prefiero no hacerme ilusiones, y opto por recoger el reparo. Yo sé, como nuestro corresponsal, que mis comentarios no han sido todavía lo bastante «profundos». Creo que ello se debe, efectivamente, a que las obras analizadas no han dado más de sí, y se debe, también, a que, en cualquier tarea que emprendo, me gusta avanzar con decisión no exenta de cautela. Esto es lo que creo, repito; pero también puede ocurrir que me falte la necesaria capacidad de penetración en algunos aspectos de la materia analizada, y estoy dispuesto a reconocerlo tan pronto como me sea demostrado.

El señor A. O. muestra luego su desacuerdo con lo dicho en estas páginas (INDICE, número 103) acerca de La luz de la víspera, *de Pemán, cuyos valores no sabe dónde los he encontrado. Como yo no tengo nada que objetar al extenso párrafo que él dedica a este punto, le invito a que relea lo dicho por mí, seguro de que comprobará que el desacuerdo es sólo aparente. Yo no elogiaba, sino* disculpaba *«el artificio técnico y cerebral de la vuelta al ayer»; hablaba de que la obra deja una «débil» huella, y ponía bien de relieve que «en el fondo de este drama se halla Stefan Zweig», escritor de poderosa imaginación creativa. Por lo demás, en el número siguiente (INDICE, 104, página 18, columna tercera) admito abiertamente que «los méritos relativamente superiores que encontré en* La luz de la víspera, *de Pemán, no nacen de lo que algunos llaman apreciación objetiva». ¿De qué nacen, pues? Sin discutir, todavía, acerca de la «apreciación objetiva», para no ir más lejos de lo que ahora conviene, responderé con sinceridad: captaron mi interés ciertos momentos del drama, precisamente porque conservaban algo del clima demoníaco que daba su fuerza a algunos relatos del famoso escritor austríaco.*

Y dicho esto, sólo me resta dar las gracias al señor Alemany Ortolá por su atención y anticiparle que los próximos comentarios coincidirán, en sus líneas generales, con las opiniones que él expresa acerca del teatro de Buero Vallejo, López Rubio, Ruiz Iriarte, Mihura, Calvo Sotelo y Sagarra. Nuestros jóvenes amigos deben saber que muchos hombres «maduros» también rechazamos el criterio que suele imperar en los repartos de «premios».

M. L. R.

¿QUE APORTA JOAQUIN CALVO SOTELO A LA ESCENA ESPAÑOLA?



Decía Manuel Benítez Sánchez-Cortés, en 1952, en un prólogo al número 15 de *Colección Teatro*: «Entre las dos tendencias que con cierta claridad se aprecian hoy en nuestro teatro, la tradicional y la modernista, la que sigue el cauce de los modos y maneras de años atrás y la que busca, en el contacto con los escenarios extranjeros, una renovación, la figura de Joaquín Calvo Sotelo marca un punto de equilibrio...» (1).

Confieso sin ambages que no me interesa, ni mucho ni poco, eso de las escuelas, tendencias y demás zarandajas del mundillo artístico o literario. Y, como en la novela, lo que de veras me importa en el teatro es que las piezas dramáticas sean capaces —según recordaba hace poco Pérez de Ayala— de consolar, de divertir, entristecer, enternecer, hacer soñar o reír, estremecer, hacer llorar, o pensar..., e intrigar, podemos añadir; efectos que el maestro de críticos, si mal no recuerdo, resumía en uno: contribuir a reforzar la sensación y esclarecer la conciencia del enigma de la vida. ¡Ah!, no puedo remediarlo, es la vida lo que me importa, la realidad que nos rodea y la que está dentro de nosotros. Bien es verdad que la falsa literatura y la literatura de la vida falsa, también, forman parte de la realidad histórica de cada época, como atinadamente me hizo observar un agudo lector tras la lectura del primero de estos artículos (INDICE, 99, marzo 1957).

Bien; decía que yo no me curo de escuelas y tendencias artísticas, y juzgo cualquier drama en función de los sentimientos que en mí despierta, de los pensamientos o recuerdos que me suscita más tarde; en fin, de su aportación para el fomento de esa llama, de esa pasión o aspiración que alberga nuestro cuerpo y que llamamos con tan diferentes nombres: alma, conciencia, espíritu..., confusas palabras que implican perpetua demanda de fin y principio. Porque así como la mujer está en el centro de la moda, la vida es el núcleo del teatro..., o éste es sólo colorines, fanfarria, palabras, títeres que el viento se lleva.

Y desde ese punto de vista, *Cuando llegue la noche*, estrenada en 1943, lo mismo que *Tánger*, también de Calvo Sotelo, estrenada dos años después, eran sólo meras parodias de la vida, torpes invenciones de criaturas que no existen..., y si estaban tomadas de la vida real, peor que peor, porque en ningún momento lograban darnos tal impresión. Es indiscutible, en cambio, que, como añadía M. B. Sánchez-Cortés, Calvo Sotelo ha conseguido algunos de los éxitos más notables de nuestros escenarios en los últimos años, y que casi siempre sus nuevos títulos han creado un ambiente de expectación. Trataremos de ver hasta qué punto estaba justificada esa expectación en cada caso, y en qué medida y por qué ha logrado el señor Calvo Sotelo superar a sus antecesores en el favor de los públicos...

Tratemos de verlo en la misma actitud que hemos adoptado al criticar el teatro de los «viejos autores», es decir, en relación con la función social que le atribuímos al teatro y a la literatura en general: testificación para lo futuro de la realidad actual, mejoramiento, en el presente, de esa misma realidad, aunque sólo sea en la esfera espiritual estricta. Y todo ello, exigiendo que la expresión artística cambiante —las escuelas, las tendencias, las modas consabidas— refleje la existencia humana auténtica, única materia de permanente interés a los ojos de los hombres y las mujeres cabales.

Y si yo encuentro más interés, más emoción, en las piezas que presentan los problemas universales y eternos envueltos en los hechos de nuestro tiempo, la razón es obvia. A nosotros, a estas generaciones que ahora estamos aquí, nos ha pasado algo muy grave, y nos sigue pasando, y mientras ese drama no esté más allá de su última y decisiva crisis, mi interés por lo demás es muy limitado. Incluso la curiosidad y la inquietud por lo que ocurre más allá de las fronteras y en los abismos siderales están condicionadas por la posibilidad de que puedan mejorar nuestra vida actual.

Ya hemos visto que se pueden contar con los dedos de la mano, y sobran dedos, las obras de Pemán, Luca de Tena y contemporáneos que se apoyan en temas de nuestros años. Por el contrario, hay que reconocer que Calvo Sotelo, por sí solo, ha intentado la experiencia más veces; ahí están para probarlo sus títulos: *Criminal de guerra, El jefe, La muralla, Historia de un resentido*... Cuál haya sido el acierto, la sinceridad y la diversa fortuna de esos intentos será el asunto de nuestros nuevos comentarios. Pero antes dedicaremos una breve mención a otras piezas dramáticas del mismo autor, a fin de presentar al lector un cuadro más acabado de su producción teatral.

«LA VISITA QUE NO TOCO EL TIMBRE» (Diciembre 1949).

En la autocrítica de esta comedia hablaba Calvo Sotelo de sus «exiguos caudales literarios». O esto denota falsa modestia, o los muchos premios recibidos hasta entonces por el escritor no le habían sido concedidos por sus méritos intrínsecos, sino por factores ajenos a la literatura. Desde luego, cabe estar conforme con el autor en la apreciación de su «caudal literario», en cuanto atañe a la autocrítica, que empezaba así: «A las nupcias del humor y la ternura, por ser legítimas y justas, como lo son, ningún oficiante les rehusaría sus bendiciones. Yo he querido celebrarlas con la limitadísima solemnidad que mis exiguos...», etcétera.

Sentí, a la vista de ese anuncio, viva desconfianza. Y el comienzo de la acción —un recién nacido abandonado a la puerta del piso de dos hermanos solterones— no resultaba tranquilizador. Sin embargo, debo reconocer que me interesó el primer acto y la pintura de los dos tipos, que estoy seguro de haber encontrado, con rasgos muy parecidos, en la vida real. La situación, siempre la misma, se prolonga con gracia e ingenio..., y con ayuda del teléfono, claro, hasta el final del tercer acto, que termina poco después que la madre, arrepentida de su propósito de suicidarse, vuelve a recoger a su hijo. Y en aquel momento, precisamente, el dramaturgo pierde su oportunidad. Lo que había pasado entre bromas y veras, bordeando la farsa y el folletín, hubiera adquirido grandeza antes de caer el telón final, si el autor no nos hubiese escamoteado el patetismo: el retorno implacable de la soledad y la tristeza al hogar de los dos hermanos solteros. En lugar de eso, el señor Calvo Sotelo sirve al público una vaga promesa: Emma, la enfermera que había cuidado al niño, «vendrá a las cuatro... con su hermana».

La obra duró poco en cartel. A mí me sirvió para comprobar, una vez más, que éste es uno de los dramaturgos para quienes los críticos de los estrenos reservan sus mejores elogios, su coba no disimulada o, en el peor de los casos, reparos tan velados que no pueden ser adivinados por la mayoría de los lectores. Marqueríe, uno de los más discretos en esta ocasión, dijo lo siguiente: «Alguien tal vez reproche el hecho de que en el tercer acto de la graciosa farsa el tono humorístico cobre inesperadamente cierto matiz sentimental; peroeso es debido a una explicable ternura del autor hacia sus criaturas de ficción, que al final se humanizan y reclaman su derecho a una parcela de amorosa felicidad. Su «soledad en compañía» nos habría dejado un regusto amargo...»

Por lo visto, los españoles podemos enzarzarnos en una guerra de tres años y enterrar, entre todos, más de un millón de muertos; pero no podemos soportar, en el teatro, representaciones que nos recuerden que la vida es triste y amarga..., y, a ratos, alegre.

«MARIA ANTONIETA» (Enero 1952).

Para los lectores que no la hayan visto ni leído, he aquí el argumento. Una noche de octubre, en la plaza de la Concordia, de París, dos amigos, un aristócrata francés y un diplomático español, se encuentran a María Antonieta rediviva..., resucitada. Acuerdan que el español, que está soltero, la ampare en su domicilio; allí, a última hora, el diplomático redacta unos misteriosos anuncios, que el chofer se ocupa de insertar en los diarios más importantes de la capital. En el segundo acto sabemos que la dama no es María Antonieta, sino una enferma mental que se ha escapado de la vigilancia de su marido y va paseando su manía por París. El marido no muestra el más mínimo interés en volver a hacerce cargo de su mujer, y nuestro diplomático, que ya se ha enamorado de la loca, propone que continúe por algún tiempo en su casa. Los dos amigos ponen en acción un plan para que la enferma vuelva a la realidad. Pero la resistencia de ésta al tratamiento es tal, que Jaime Serrat, el español, llega a urdir la repetición de la escena de la guillotina —una guillotina con cuchilla de madera—, como parte de una película simulada. Mas la siniestra parodia no llega a actuar como un «electrochoc», pues la enferma, cuyo pelo ha encanecido también en una noche, cae fulminada de un ataque al corazón.

Un argumento muy teatral, en la acepción peyorativa del término. La obra tampoco permaneció muchos días en el cartel. El autor la denominaba «comedia dramática», inclinado, igual que sus colegas, a no llamar a las cosas por su nombre, quizá para no correr el riesgo de mermar ingresos a las taquillas. Pero la pieza es una tragicomedia. El público, a excepción de la minoría de los aduladores incondicionales, no gustó de la obra. Yo tampoco. Todo el primer acto, envuelto en niebla sobrenatural, me produjo viva irritación; además, es intolerable advertir que el autor está hablando por boca de sus personajes. Y luego, cuando se humaniza el problema, paradójicamente, al entrar de lleno en el ambiente de la demencia, ya no es posible volver al estado ideal de espectador inocente.

En esta pieza advertí claramente, por vez primera, la táctica de dar «una de cal y otra de arena», que el autor viene empleando desde hace años con varia fortuna, táctica que le llevó al gran triunfo de *La muralla* —una de cal— y al fracaso de *Historia de un resentido* —una de arena—. ¿Muestras de esa «habilidad» en *María Antonieta*? Helas aquí:

JAIME.—Querido De Armigny, usted no nos conoce. Cuando los españoles encontramos pretextos para atacar a la industria nacional, sentimos una especie de sádica alegría, que nos indemniza de toda clase de molestias.

... ...

JAIME.—... Si usted supiera la tinta que se ha consumido en mi país para descubrir si Goya fué o no correspondido por la duquesa de Alba... Historiadores, académicos, husmeando a través de viejos pergaminos, pueriles secretos de alcoba. Es divertido... Y el sí o el no, ¿qué nos importa?

(Me viene a la memoria el retrato del señor Calvo Sotelo, académico, en su correcto uniforme, el día que entró en una de esas doctas casas donde se husmean secretos de alcoba. Y el recuerdo, también, me parece divertido.)

MARIA ANTONIETA.—... Era valiente y tenía ingenio. ¿Cabe nada mejor? El título no le dió nobleza. Era su alma la que había nacido noble...

En el cuadro segundo, y en el acto segundo, encontramos otros granitos de cal y de arena:

JAIME.—... el hombre acostumbra a quemar sus naves. Inventa los automóviles y deshace las carrozas; los trenes, y quema las diligencias; las democracias, y destrona las dinastías...

... ...

MARIA ANTONIETA.—¿Quién administra, pues, el bien y el mal, la desgracia o la fortuna?

JAIME. — Nominalmente, el pueblo. En su representación, unos organismos extraños, cuyos nombres no comprenderíais: Parlamentos, Sindicatos, Internacionales, Trust...

... ...

JEFE.—... Hay infinidad de locos que se creen Napoleón.

PIERRE. — Y algunos cuerdos; son los peligrosos.

Y otros muchos granitos menos visibles, que no recojo, para que no se me diga que los ando buscando con lupa. Me limito a éstos, sacados del último acto, grandes como de sal gorda:

PIERRE.—El pueblo es el más primitivo de todos los instrumentos musicales. Sólo tiene esas dos notas en su escala: los vivas y los mueras.

EL GUARDIA.—¡Orden, orden!... ¡Que nadie se salga de la fila!

PIERRE.—¿Y cómo van a hacer la revolución, entonces? Si la revolución es salirse de la fila, amigo mío...

«LA MARIPOSA Y EL INGENIERO» (Febrero 1953).

Es una comedia al estilo de *Tánger*, pero mejor, del mismo aire que otras ya comentadas: *Entre el no y el sí*, de Pemán, y *Don José, Pepe y Pepito*, de Luca de Tena. El público la acogió más favorablemente que a las otras dos del mismo autor antes criticadas. El tema no se presta a muchas consideraciones, y es muy antiguo en el teatro y la novela: el marido celoso que pone a prueba la fidelidad de su mujer.

(Pasa a la página siguiente.)

(1) *Cuando llegue la noche y Cuando llegue el día*, Ediciones Alfil, Madrid.

EL NUEVO TEATRO CANDILEJAS SE INAUGURA CON "VUELVE, PEQUEÑA SHEBA", de W. Inge.

BARCELONA

Cuando se publiquen estas líneas, Barcelona contará con un nuevo teatro «de bolsillo», el CANDILEJAS, instalado en la Rambla de Cataluña, en el mismo edificio que el teatro Calderón, que desde hace años sólo presenta revistas, folklore y esas cosas. El CANDILEJAS, ¡loado sea Dios!, se dedicará a otros menesteres, y así saldremos ganando con la desaparición de la sala de fiestas que antes ocupaba el local.

La inauguración se hará con el estreno de **Vuelve, pequeña Sheba**, del autor norteamericano William Inge, en versión española de Javier Regás. La interpretación correrá a cargo de la compañía titular del nuevo teatro, encabezada por Mercedes Prendes y Antonio Prieto.

William Inge, como saben los lectores, es uno de los dramaturgos norteamericanos más notables, actualmente. Sus obras más conocidas **—Come back, little Sheba, Picnic, Buss stop—** han sido adaptadas al cine, también con buen éxito. Confieso que apenas conozco el teatro de Inge. Desde luego, sé muy poco de **Vuelve, pequeña Sheba**, de lo cual me alegro; así, me sentaré en la butaca con la «inocencia» del buen aficionado y sin los prejuicios de ciertos críticos que suplen la sensación con erudición, los gritos de la conciencia con lugares comunes. En el número próximo daremos nuestra impresión sobre el estreno y opinaremos acerca de la pieza.

● Entretanto, felicitamos a Ramiro Bascompte, director; Jorge Martín, gerente, y Diego Asensio, director escénico, cuya vocación y entusiasmo han hecho viable esta nueva empresa artística que pretende orientarse por el buen camino. Y lamentamos que las consabidas circunstancias hagan necesario recurrir a un drama norteamericano para inaugurar un teatro español. Pero, después de todo, ¿por qué no, si la pieza es buena? La xenofobia es una actitud insensata, sobre todo si la aversión se expresa contra países cuya civilización tiene la misma raíz remota.

M. L. R.

Mirador de America

LA EDUCACION Y LA CRISIS DE LA UNIDAD HUMANA

Estamos entrando en el punto climatérico de la crisis humana, en aquel punto en el cual todo el sistema en que se vive ya no sirve a nuestras esperanzas y debe ser sustituído por nuevos instrumentos ideológicos.

Ahora está en circulación una encuesta de la UNESCO. Se pretende saber si todavía sirve educar a los niños, ya que no a los adultos, en el conocimiento de los clásicos. La pugna es seria. ¿Hay lugar todavía en nuestro tiempo para estudiar a los clásicos? ¿O conviene expulsarlos de la pedagogía, por poco prácticos?

Para muchos, así debiera ser. Los clásicos, dirán, tienen poco que ver con las necesidades pragmáticas que se han impuesto a nuestra experiencia. Hoy pedimos física y química, matemáticas y comodidades. Todo ello forma parte de la panacea que se piensa resolverá los males de la Humanidad.

La encuesta a que nos referimos ha llegado a todas partes. Los hispanoamericanos también se preguntan si conviene seguir con los estudios clásicos o si, por el contrario, sería preferible apartarlos de la enseñanza.

Horacio Cárdenas escribe en «Revista Nacional de Cultura» (Caracas, 1957) un artículo, bajo cuyo encabezado «¿Tienen sentido en Latinoamérica los estudios clásicos?», se traduce una preocupación universal que, en el caso específico de este trabajo, trata de orientarse por el camino de la solución a las llamadas necesidades nacionales, en nuestro tiempo frecuentemente preferidas a las estrictamente humanas.

H. Cárdenas no tiene dudas en cuanto a la calidad pedagógica de la formación clásica. Pero sí la tiene cuando ésta se plantea con espíritu erudito. En su ensayo, Cárdenas se ocupa de un hecho importante para el latinoamericano: ¿está la experiencia histórico-cultural de estos países ligada suficientemente con el mundo clásico, hasta el punto de justificar su inclusión en los programas educativos de Iberoamérica? No, en la medida que se trata de enseñar erudición. Sí, en la medida que tenga sentido para la existencia cultural presente del hombre de América. Tomando humor del inglés Bowra, comenta Cárdenas: «como erudición, también podríamos emplear el patagón, puesto que tal idioma es famoso por su agudeza mental y por su complicada estructura sintáctica».

Para la mayor parte de los intelectuales hispanoamericanos, no precisamente de los formados en el espíritu de la especialización técnica y científica, el verdadero sentido de una enseñanza clásica, basada en griegos y latinos, no está en conocer la prolija estructura de estos idiomas, sino en estudiar las direcciones filosóficas que imprimieron a su pensamiento los hombres del mundo clásico, y absorber, por lo mismo, de ellas, el equilibrio intelectual que las distinguió.

En realidad, no se está contra el conocimiento de los clásicos, pero se quiere que este conocimiento sea una síntesis ideológica que sirva para educar el espíritu y no una pura especulación filológica.

EL SIGNO DE LOS TIEMPOS

A nosotros, el problema nos parece dramático, porque descubre la fundamentación de nuestra existencia. Cuando contemplamos el panorama de la problemática educacional moderna, no sólo del Continente americano, sino del mundo actual en todos sus ámbitos, percibimos un golpe directo de angustia por la suerte del hombre. Nunca su crisis fué tan intensa y peligrosa como ahora, y nunca prometió, sin embargo, tanto como su conocimiento abstracto podría indicar.

Estamos frente a una crisis de normas éticas. Los juicios morales provistos por un sistema de convicciones han sido sustituídos por el valor pragmático de la utilidad. Las normas se buscan en el mercado ideológico de la ciencia y la técnica, y lo que sólo debiera valer para las cosas y los objetos inanimados, suele ser considerado también valioso para la conducta humana. La magia de la técnica y la ciencia ha llegado a degradar el conocimiento de lo humano, a inferiorizarlo, hasta convertirlo en dimensión «humanoide».

Todo un sistema de conceptos se está viniendo abajo, y en el intervalo vivimos pertrechados por un clima de escepticismo y de cinismo. ¿Quiere esto decir que debemos volver a los clásicos y ser como ellos eran? Desde luego, esto no sería posible, ni siquiera en la imaginación más felizmente conseguida.

Sin embargo, hay un espíritu en los clásicos cuya calidad humana sobrepasa, por eterna, el paso físico de los tiempos históricos. El espíritu a que nos referimos está en su heroísmo intelectual; un heroísmo que hizo posible al hombre griego superar la dificultad de su barbarie social y lograr un aliento espiritual limpio, claro, hermoso de estructura, tanto como era denso en profundidad y sentido. Con este discurrir ejercitando la razón, el griego consiguió darle dignidad y trascendencia al ser humano. ¿No es precisamente esta falta de trascendencia lo que está inferiorizando al hombre moderno, quitándole a la par contenido, unidad y posibilidad? ¿No es acaso muy superior la paideia que hacía de la cultura armoniosa de la personalidad humana el ideal por el cual conducirse?

En esta preocupación humanista del mundo clásico grecolatino, los sentimientos éticos estaban profundamente comprometidos con los estéticos. Y el hombre formaba una unidad con el mundo: era su arquitecto histórico.

EL HOMBRE FRAGMENTARIO

Y ahora, ¿dónde estamos? Si el ser griego era una unidad capaz de «integrar», el ser contemporáneo es todo lo contrario: es un ser que trata de desintegrarse persiguiendo el mejor comprenderse. El análisis parcial ha fragmentado su antigua unidad, y en nuestros días la máquina ejerce en el hombre una fascinación superior al humanismo.

Llegados a este punto del problema, nos preguntamos: ¿en el futuro, es que sólo podremos interesarnos por el hombre fragmentado, por el sputnik y el robot, símbolos de la pobreza espiritual que oculta tal victoria del hombre humanoide?

El hombre moderno, con la pérdida cualitativa de concepción integral, ha perdido también la parte instrumental que desarrollaba su madurez intelectual, el control de sí mismo y el amor por los demás. Ahora el hombre es más niño, en lo que respecta a su inferioridad moral, y su acción humana resulta más peligrosa, precisamente porque se mueve con artefactos cuyo daño alcanza a toda la Humanidad. Las causas espirituales, en nuestro tiempo, suelen estar perdidas; sólo mueven energías las de tipo utilitario.

En este sentido, el griego tenía un espíritu adulto. Tenía la profundidad heroica de descubrir preguntas y contestarlas. Su entusiasmo pesquisidor siempre se movió entre la trágica conciencia de la muerte que aborrecía. Sensibilidad superior, la del griego entró en la grandeza de la filosofía por el camino de las cuestiones trascendentes, de las que nunca han muerto en el hombre verdadero.

Los griegos y los latinos pueden enseñarnos a vivir con elegancia espiritual, a conocer la libertad interior total, aquella que se levanta por encima de la zozobra del hombre «fragmentado» que conoce muchas cosas y muy poco de sí mismo. Pocos son los hombres de nuestro tiempo que han sabido organizar su vida con arreglo a una ética humanista y productiva; pocos son los hombres universales capaces de asimilar conocimiento integral, substantivo y comunitario que dé también conciencia personal a los hechos de la vida.

Casi ninguno de los puntos de partida fundamentales del vivir espiritual del clásico y sus preguntas trascendentes han sido superados, ni siquiera igualados, por las ciencias y la técnica posteriores. Y no ha ocurrido así, porque estas preguntas trascienden sobre la historia científica, viven por sí mismas dentro de la desnuda libertad que cada hombre tiene consigo en el misterio de sí mismo.

Cuando los clásicos nos hablan de espíritu, no nos hablan de espíritu revolucionario, o de espíritu combativo, o de espíritu social. Son mucho más elegantes y, al mismo tiempo, más sobrios. Nos hablan de espíritu humano, de amor, de amistad y de triunfo del hombre sobre sus pasiones. Y sí nos hablan del Tiempo, van más allá del reloj, que cansa nuestra tristeza. Con el tiempo, se alegran y se asustan. Se alegran, porque saben que el hombre va haciéndose sólo con el Tiempo, y se asustan, porque con el Tiempo se van los amigos y perecen las cosas bellas, las que llenan el espacio del alma de alegría. El Tiempo dió siempre a los clásicos una medida del ser humano, le arraigaba más con otros y le hacía sentir la solidaridad del gozo comunitario, la razón misma del ser social. Con el Tiempo, el griego soñó misterio y poesía, supo entrar más allá del cosmos y trató de conducir al hombre hacia el límite último de los dioses. Su tragedia fué deportiva, la comunicó a otros y, como en un torneo, disputó la victoria de la razón a sus amigos y adversarios.

Porque los clásicos persiguieron la verdad, y habían alcanzado la hombría espiritual, jamás se asustaron de decirla. Se hacían cada vez más libres ejercitándose en preguntas, trazando respuestas a ellas, siempre intentando descubrir más allá; siempre sometiendo con la disciplina de la razón la enorme osadía de los sentidos.

Quizá uno de los triunfos de lo clásico, su permanencia, se deba a su sensibilidad para interpretar los temores y las esperanzas de los hombres de siempre frente a su destino y su trascendencia. Los siglos han pasado sobre la materia de los hombres clásicos y la han vuelto polvo, y, sin embargo, éstos han permanecido espiritualmente como una perenne conciencia, siempre mostrándonos que la mejor ciencia no es la de las cosas, sino la del hombre.

La estatura espiritual de los hombres clásicos, no es sólo de forma. Nos descubren por primera vez en la historia el sentimiento nocturno de la naturaleza humana cuando camina sólo conducida por el apetito de las pasiones. Y nos descubre que la vida del sueño deja de ser nocturna cuando es poética y universal; cuando el hombre es gobernado por la razón hacia otros hombres, entonces la ciencia del hombre empieza a encontrar el camino de la verdad, y es cuando sus pasiones comienzan a conocer la alegría profunda de satisfacerse en el amor y el entusiasmo.

Toda tristeza, en los clásicos, es como una emanación espiritual preocupada por la causa de lo humano.

(Pasa a la página siguiente.)

¿QUE APORTA?...

(Viene de la página anterior.)

inventando un admirador y sosteniendo él mismo la ficción. Me divertí, a ratos, con esta pieza, y eso es todo lo que podía pedírsele.

Me limitaré, pues, a examinar la obra desde el punto de vista de mi hipótesis de «la cal y la arena». El tema se presta menos que la «resurrección» de María Antonieta, pero algo encontraremos, digo yo...

Sí; he aquí el primer hallazgo:

ALEJANDRO. — ¿Y qué tiene tu madre contra el pobre Beethoven?

MARTA.—... le adoraba. Hasta que se enteró que había sido en política de la cáscara amarga, y entonces le declaró el «boicot». Ha escrito una carta durísima al maestro Argenta, y ha iniciado una campaña en la Asociación de Padres de Familia para que le declaren, por lo menos, no apto para menores.

FELIX.—Pues ésos, a poco que les animen, la complacen. Seguro.

Más adelante hay una alusión a la rapidez con que la Telefónica cumple las peticiones de los abonados respecto a los teléfonos..., cuando lo que se pide es la baja. Después es el turno de Norteamérica...

MARTA.—... Es lo de Norteamérica que te traía loco el año pasado. «Están dejados de la mano de Dios —decías— mandando material a Rusia.»

Pero, efectivamente, el tema no se presta apenas a esta clase de alfilerazos, que también abundan en algunas piezas de Pemán, aunque éste, hay que reconocerlo, los aplica con un criterio más consecuente.

■

Nos proponemos ocuparnos en el próximo trabajo de las siguientes obras de Calvo Sotelo: *Criminal de guerra, El jefe, Milagro en la plaza del Progreso, La muralla* e *Historia de un resentido,* tras lo cual responderemos, con pleno conocimiento de causa, a la pregunta que encabeza este trabajo.

Miguel Luis RODRIGUEZ

amenazado por la muerte o la desunión. Cualquiera de estas dos escisiones son insoportables a su conciencia. Siempre la tristeza clásica ha sido un sentimiento de unidad con el hombre, un internarse en la duda de que esto no vaya a ser posible.

Ahora el hombre ha perdido su unidad con la Naturaleza: se ha separado de ella y pretende escapar de sí mismo. ¡Nunca ha tenido el hombre tal desprecio de sí mismo como en nuestro tiempo! Jamás ha tratado de conocerse tan poco como lo hace en esta época. ¡Y nunca ha necesitado tanto hacerlo como ahora! «Conócete a ti mismo», decían los griegos.

El espíritu humano volverá, no cabe duda, a tener fe en un hombre universal «puro», ingenuo. Se acostumbrará de nuevo a oír su diálogo interior, y tendrá una sorpresa: hallará en sí mismo respuestas que la cibernética no podrá jamás imbuir en sus máquinas, porque el universo del alma nunca ha estado fuera del hombre, sino en sí mismo, en el profundo alojamiento interior, inexpugnable y desconocido por la ciencia mecánica, aquel que guarda el secreto intrínseco del ser hombre.

Nuestra ciencia está escapando de la realidad que nos importa que sirva. Nos está alejando de la concreta solución espiritual humana; nos arranca de la percepción de la unidad con el mundo. Empezamos a entrar en el conocimiento de una nueva arquitectura cósmica, pero también comenzamos a perder el conocimiento de la arquitectura humana.

Pretendemos recobrar nuestro sentido original huyendo del linaje como objeto. Servimos a pasiones, y nuestras convicciones se han ido desintegrando en opiniones fragmentarias que están, asimismo, fragmentando nuestra personalidad, desperdiciándola hasta un punto en que hoy el problema fundamental descansa en el recobramiento de la unidad perdida, en el conocimiento del espíritu integral que está en nuestra naturaleza. Las hazañas humanas están hoy desprovistas de sensibilidad deportiva y musical. Esto es grave.

Mientras no tengamos superioridad espiritual sobre los clásicos, que quiere decir, mientras no seamos más humanos, todavía serán ellos, los clásicos, quienes podrán proporcionarnos los materiales mínimos con los cuales no perder el diálogo con nosotros mismos; algo que, con los sputnik y los robot, se va yendo cada vez más de nuestra conciencia y vaciándose en un espacio siempre más cargado de amenazas que han hecho del hombre una desesperanza para sí mismo. ¿Cuándo los clásicos fueron una desesperanza para el hombre?

IBERICUS

Froles Do Noso Folk-Lore

Galicia e seu Nadal

Fálase moito d'unha anterga paganía de Galicia que vencella seu amor â Naturaleza; mais tamén é ben certo que ningún outro pobo como o galego goza d'unha dobre existencia: a existencia real, afincada â terra; e a existencia espritual avincallada ca brétema. O galego ten seu penso sempre inquedo pol-as cousas da vida e as cousas da morte. Por unha banda, parés que non crê máis que nas ledicias da súa saborosa paisaxe; pol-a outra, non pode deixar de cavilar no seu feiticeiro orvallo: de nubeiros que beben as augas doces dos ríos, da mera que zuga os salseiros do mare. A babuxa que lle circunda, nos praiales e nas montanas, lle obriga a matinar sobr'o alén do mundo, anque non o poida endexamáis entender.

Dentro d'esta ascondida vida anda a relixión. E si Galicia, anainada e sinxela, sempre está disposta a dar creto a o inespricábele, non hai dúbida, que non repara en afincar súa fe nos misterios relixiosos. Algún día falaremos da arraigada cristiandade de Galicia; pero hoxe queremos somentes escrebir sobr'a festa católica do Nadal, que ten na nosa Terra unha fonda tradizón e unha pegullal maneira de se celebrare.

Os costumes de Nadal veñen da liturxia da Igrexa. Nosas «panxoliñas» derívanse do máis belo canto litúrxico saído das catedrales: «Pange lingua gloriosi», o hino senlleiro da Eucaristía. Este «pange» pasóu â fala dos nosos labregos ao «panxo»; e a verba «lingua», soóulles a «liña», e ansí xurdeu —d'acordo co xuicio do sabido Dr. Xesús Carro— a «panxoliña» galega, como canzón de Nadal.



Do mesmo xeito que a Igrexa encomenza súa lembranza da Natividade con moitos días d'adianto —no primeiro domingo d'advento— tamén na Fisterra emprincipiamos a lembrar o Nascimento diviño, vintacatro días antes, xa que todo o mes leva o soante nome de Nadal...

«¡Dindán, didán!... ¡Dandín, dandín!...»

As campaíñas das espadainas tocan a vesperías e amaescen cediño pra render súa homaxe ô Neno Dios. Imos, pois, a recoller unha lelía algareira:

As campaíñas
co seu tocar
pregoan ledas
as Navidás.
¡Dindán, dindán!

As campanelas
triscan a bris
pra cantar mainas
ô bel Xasmín.
¡Dandín, dandín!

Os pastores e aldeás sempre andan prestes pra obedescer ô mandado das ermidas. Deixarán, as enchentas da Noiteboa pra sobir axiña as encostas dos santuarios, antre candeas e fachicos...

Anque chova e anque neve,
anque vente na montaña;
imos vel-o Neno Dios
dormidiño n'unhas pallas.

Logo, de xionllos, preto do Estábulo, os camponeses teñen un vilancete pra cada unha das figuras que compoñen o cadro do sagro alpendre. Vel-a-quí a bela cántega que adican â Virxen:

Rompéu a Moceliña,
sin se crebare,
e abrochóu seu Casulo
no van do aire.

Para San Xosé, o santo das simpatías populares, teñen nosos coterrás un trato familial. E si ben é verdade que non se meten cas súas barbas ni con os ratos que lle rillan as cirolas, tamén é certo que lle cantan ardidos versos:

San Xosé foi buscar lume
pra quentar a Virxen Santa...
Cando San Xosé voltou,
¡non facía falta nada!

Agora, escollida d'unha ramallada de panxoliñas, gabámonos de oferer o alalá que segue:

Sendo o dono d'este mundo
e Señor de canto hai,
n'unhas pallas deitadiño
encoiriño o Neno está.

O boi e a mula tamén apañan a sua copra. N'ela s'espellan dúas encontradas maneiras de comportarse xunto do berce:

O boiciño manso
ao Neno alentaba;
e a mula bravía
comíalle as pallas.

Non podemos parar nas trovas dos pecoreiros, porque son moitos os requebros qu'o corazón campesío latexa pra esprimir seus agarimos ô diviño Infante. Súas voces levan sempre a compaña das gaitas, dos pandeiros, das ferreñas, das vieiras, dos axóuxeres... Pero tampouco podemos esquivar a cántiga que relembra ôs Meigos d'Oriente:

—¿Onde van os mouros Meigos
a cabalo sobr'a ría?...
—Imos vel-o Neno Deus
Fillo da Virxe María.

E como dourado remate d'este torques de canzós, non queremos esquencer a panxoliña que ten o sabor d'un afervoado prego ao Recén Nascido:

Meniño Xesús,
meu Embaixador,
vísteme de lús
o meu corazón.
Vísteme de lús
e máis de luar,
Meniño Xesús,
amor do meu lar.
Dame do teu lume
pra miña oración,
Meniño Xesús,
do meu corazón.

Eiquí pouso a escolma, d'unha Epifanía de cántegas de Nadal, que entoa o pobo galeo para lembranza da Natividade do Salvador do Mundo.

Cipriano TORRE ENCISO

NOTICIAS Y PREMIOS

II CERTAMEN DE CINE AMATEUR

La Casa de la Cultura, de Cáceres, convoca el II Certamen de Cine Amateur para películas de 8,5, 9 y 16 mm., que se celebrará en el mes de septiembre de 1958. Podrán concurrir cuantos aficionados de España, Portugal e Hispanoamérica deseen hacerlo. Por coincidir el Certamen con el cuatricentenario de la muerte de Carlos V, en Yuste, se establece un premio especial para la mejor película sobre el Emperador o sobre las ciudades en que vivió, a cuyo premio quedan especialmente invitados los aficionados alemanes y belgas. Información complementaria puede solicitarse dirigiéndose a: Casa de la Cultura, plaza de la Concepción, 2 (Palacio de la Isla), Cáceres.

PREMIOS "GABRIEL MIRO" Y "CARLOS ARNICHES"

El Ayuntamiento de Alicante convoca los premios "Gabriel Miró" y "Carlos Arniches" 1958, para novela y teatro, respectivamente, dotados con 50.000 pesetas cada uno. Podrán concurrir todos los escritores españoles, noveles o no, con una o más obras. Los originales de novela no podrán ser inferiores en extensión a 200 folios, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara. Los de teatro deberán sujetarse a los límites normales de duración de los espectáculos teatrales en España. Los originales, por triplicado y encuadernados, o al menos cosidos, deberán remitirse o entregarse en la Secretaría del Excelentísimo Ayuntamiento de Alicante, antes de las catorce horas del día 15 de abril de 1958, con la mención en el sobre del premio a que concurran. Las obras no podrán ir firmadas, utilizándose el sistema de lema y plica. Los premios podrán ser declarados desiertos, estando el Jurado también autorizado para conceder hasta dos menciones honoríficas. El fallo tendrá lugar en julio.

HOMENAJE A ALFONSO REYES, DE "TELDE"

Para fecha próxima tiene anunciado la revista canaria «Telde» un número extraordinario dedicado al gran escritor mejicano Alfonso Reyes. En él colaborarán Azorín Dámaso Alonso, Guillermo de Torre, Concha Meléndez, Chacón y Calvo, William Robb, Ventura Doreste, Jorge Campos, Alfonso Armas, doctor De la Nuez Caballero, profesor García Blanco... Nos sumamos con gusto al homenaje que «Telde» rinde al gran mejicano, de quien INDICE publicará también en fecha próxima una carta sobre GABRIELA MISTRAL, con ocasión de las páginas que la Revista prepara en memoria de la poetisa chilena, anunciadas en su día a nuestros lectores.

PREMIO "SESAMO" DE NOVELA CORTA

Podrán concurrir a este premio, que con carácter anual convocan las «Cuevas de Sésamo», todos los escritores españoles e hispanoamericanos que lo deseen, noveles o no. La extensión de las obras, originales e inéditas, deberá estar comprendida entre los 50 y los 100 folios, mecanografiados a doble espacio. Los originales deberán enviarse, por duplicado y con la firma y domicilio del autor, a la dirección de «Sésamo», Príncipe, 7. Madrid. *El premio, que será indivisible, estará dotado con* 5.000 pesetas. *El fallo se hará público la noche del 31 de octubre para la convocatoria de este año, y en los siguientes, la noche víspera de San Isidro. El plazo de admisión expirará el 31 de agosto para la convocatoria presente, y el 15 de marzo para las posteriores.*

III GRAN SALON DE INVIERNO DE FOTOGRAFIA

La Agrupación Fotográfica Almeriense (AFAL) convoca este Salón Nacional, al que pueden concurrir todos los fotógrafos españoles con fotografías de tema libre, pero sólo en blanco y negro. Los envíos se dirigirán al "III Gran Salón de Invierno". Dirección para agencias de transporte: Obispo Medina Olmos, 8. Dirección postal: Apartado 115, Almería. El plazo de admisión finaliza el 25 de diciembre. Se establecen: un Premio de Honor, "Copa Argárica" en oro, al mejor conjunto de un solo autor. Seis Premios Nacionales, "Copas Argáricas" en plata. Y tres premios locales. El fallo se hará público en los primeros días de enero.

Literatura española contemporánea en Alemania y literatura alemana en España

BERLIN

Constituye una inesperada sorpresa y una dolorosa experiencia comprobar la opinión, o tal vez sería más exacto decir el desconocimiento que de la Literatura contemporánea española tienen en Alemania. No voy a referirme a los *hispanistas*, para los cuales el panorama de nuestra literatura es tan conocido como para nosotros mismos, bien que con un sentido más objetivo.

En los lectores alemanes existe la idea de que en España no se escribe. O si se escribe, son obras de tan reducido localismo, de tanta intrascendencia literaria, que ni siquiera merecen ser tenidas en cuenta. Realmente, creo que ni aun se piensa que en España se produzca algo más que naranjas y vinos.

La Literatura española acabó en Pérez Galdós y Baroja; la Filosofía, con Ortega y Gasset, tan conocido aquí como los propios filósofos alemanes, y Unamuno. Quizá para algunos viejos no sean desconocidos Concha Espina, de la que he visto en una librería de viejo una traducción de «El metal de los muertos», y Blasco Ibáñez.

Así tuvo que escribir el comentarista de un importante rotativo suizo-alemán, al dar la noticia, extensa y documentada, de la adjudicación del Premio Nobel a J. R. Jiménez, que las traducciones que de algunos trozos de «Platero y yo» incluía en su trabajo, había tenido que llevarlas a cabo él mismo, por no haberle sido posible hallar una traducción alemana de la obra galardonada. Esto ha sucedido en Suiza, uno de los países cuyas librerías son quizá las más completas y surtidas. Sin embargo, muchos años antes de que a Hemingway y a Sillampaa se les concediera el Nobel, sus obras eran familiares a todas las lenguas y a los lectores de todos los países, incluída España.

EN CUANTO AL TEATRO, SOMOS a medias afortunados. García Lorca, Casona y Alberti tienen un puesto en casi todos los repertorios de los teatros alemanes, mientras que los intentos que el pasado año se hicieron de traducir y adaptar obras de autores españoles, que en nuestro país obtienen grandes éxitos, en Alemania han constituído un fracaso o han pasado sin pena ni gloria, sirviendo sólo para afirmar a la opinión alemana en su idea de que en la Literatura, como en el moderno Teatro español, o se rehuyen los problemas o éstos no se intenta siquiera abordarlos.

Entretanto, un empresario berlinés adquirió los derechos de traducción y representación de «Noche de guerra en el Museo del Prado», desdichado alarde de despecho y mal gusto, obra escatológica y antiliteraria, cúmulo de obscenidades, que ni aun en el nombre del arte pueden admitirse, y que no acertamos a comprender cómo podía ser traducida a una lengua demasiado parca en ternos y expresiones soeces. Es posible que esta haya sido la causa de que, transcurrido ya casi un año, no se haya vuelto a hablar de ella aquí.

CIÑENDONOS AL TEMA DE LA NOVELA, causa dolor y sorpresa comparar ese desconocimiento del lector alemán hacia nuestros autores, con la supervaloración que constantemente comprobamos en lo que atañe a algunos escritores en España.

Preocupada por este fenómeno, inexplicable si se tiene en cuenta que el público alemán está al corriente de la Literatura contemporánea internacional, y que autores franceses, ingleses, italianos, escandinavos, etcétera, son traducidos y editados, y contando, además, con el interés anticipado que lo español encuentra en Alemania, he tratado de inquirir los motivos de esta ignorancia. Bastante concretos han sido los que me han sido dados por los intelectuales, por el lector de excepción, que, sin embargo, en Alemania constituye bastante menos excepción que en España. De todos ellos, he podido obtener una conclusión terminante: a nuestra Literatura la perjudican los valores oficiales y los premios literarios. Atraídas por el nombre que en nuestro país tienen algunos escritores, y al comprobar su verdadera mediocridad, han deducido de ello la pobreza de los demás, si tan faltos de auténtico valor eran los «genios». En cuanto a los premios literarios, nunca, o casi nunca, responden al concepto que generalmente se tiene de una obra merecedora de un galardón. Por otra parte, siguiendo el hilo de estos concursos, tan abundantes que llegan a hacerse sospechosos, se llega a un resultado confuso. Teniendo en cuenta que, por lo general, los premiados son nombres totalmente desconocidos, resulta que o España es un vivero de glorias inéditas, lo que se ha demostrado que no es cierto, o nos hallamos en una época de tanteo, en busca de «el autor»; un autor que casi nunca llega a cuajar.

De la buena voluntad, y también de la buena fe, de algunas editoriales alemanas tenemos la prueba en las traducciones que recientemente se han hecho de ciertas obras recientes: *Historias de Valcanillo*, de Tomás Salvador; *Siempre en capilla*, de Luisa Forrelland; *La muerte le sienta bien a Villalobos*, de Manuel Alcántara; dos o tres obras de Carmen Icaza, alguna novela policíaca de Ramón J. Sender, creo que *La noria*, de Luis Romero, y dos o tres novelas más de autores españoles que en España no conoce nadie. Esto, con *La familia de Pascual Duarte*, de Cela, y *Nada*, de Carmen Laforet, constituye todo el acervo de nuestra literatura en alemán, con *Mariona Rebull*, de Agustí. De Gironella se está traduciendo y editando *Los cipreses creen en Dios*. En cuanto a *La colmena*, tengo noticias fidedignas de que fué rechazada por el editor alemán por encontrarla demasiado fuerte, dando un sentido amplio a la palabra «fuerte».

UNA REVISTA GRAFICA QUE TIENE un gran porcentaje de lectores femeninos ha publicado en forma de folletín una novela de Luisa María Linares, de quien también creo hay alguna otra traducida. Por lo demás, nada de Zunzunegui, de Bartolomé Soler, de Aldecoa, de Delibes, de Sebastián Juan Arbó, excepto su biografía de Cervantes.

El lector y aun el editor, el crítico, con su rectitud y buena fe alemana, creen en los premios. Así, el director de la Biblioteca Iberoamericana, de Berlín, doctor Hans-Joachim Bock, hombre versadísimo en la literatura hispana, y que al frente de la Biblioteca está desarrollando una labor que España debe agradecerle, preocupándose de la traducción y expansión de las obras de más envergadura, no sólo de España, sino de toda América española y Filipinas, en la época de nuestra colonización, me manifestaba su intención de encargar la colección de los premios Nadal, con el deseo de tener así al alcance del lector alemán interesado lo más representativo de la literatura contemporánea española. Y un crítico de una revista importante me preguntaba en otra ocasión si era cierto que Carmen Laforet y Carmen de Icaza estaban a la cabeza de nuestros novelistas, y si, efectivamente, creíamos que Pemán era el moderno sucesor de Lope de Vega.

Ignoro si un asiduo y objetivo intercambio pudiera ser la iniciación de un buen camino. La Biblioteca Iberoamericana a que me he referido posee 250.000 ejemplares, y, sinceramente, creo que en ella no falta nada de todo lo que se publica en España. Pero no se puede pedir al público ni al editor que se lea todo lo que se publica para poder sacar una consecuencia por sí mismo.

A este desconocimiento de nuestra literatura por el público alemán, responde el español casi en el mismo plano respecto de la más reciente literatura alemana. Cierto es que hasta este momento, y después de la guerra, la literatura alemana no ha producido muchas obras excepcionales. Es posible que las necesidades posbélicas del pueblo alemán hayan sido de tipo demasiado práctico para dejar sitio a la creación intelectual. Sin embargo, la inquietud artística, el alto nivel, el interés por todo lo que al arte, a la investigación, al espíritu, se refiere, es una prueba de que en las nuevas generaciones de Alemania se está gestando la obra que, probablemente a no tardar, encontrará su expresión. Hay también un peligro, del que insensiblemente algunos se han contagiado, mientras otros se mantienen a la defensiva, y es el de la influencia americana y, en menor grado, la francesa. Digamos de paso que en los teatros de Alemania se representan más obras de estos dos países que nacionales. Mucho menos importante es la influencia soviética, pues ésta puede decirse que está reducida a la zona Este, donde Rusia ha impuesto sus modos y ha impreso su sello. No obstante, la relación cultural entre las zonas se proyecta principalmente de Oeste a Este.

PARECE UN FENOMENO DEMOSTRADO que las obras que describen los hechos que todos, de un modo u otro, han vivido tienen muy pocos lectores. Excepciones hay por supuesto, y en este caso «Berlín» y «Stalingrado», de Theodor Plivier; «Die Nackten und die Toten», uno de los mayores éxitos de posguerra, y «Null-Acht-Fünfzen», de Hans Helmut Kirst, recientemente publicado en España, con el título «Cero, ocho, quince».

Contrariamente a ello, en los años inmediatos a la terminación de la contienda, se advirtió en Alemania, en su literatura, una preocupación de índole religiosa y espiritual que se refleja en las obras aparecidas en los años 46 y 47. Así, «Der Kranz der Engel», de la conocida escritora católica Gertrude von Le Fort; «Die Jeromin kinder», del famoso autor de «La vida sencilla», Ernst Wiechert; «Das gute Recht» de Kasimir Edschmid, y, sobre todo, «Die Stadt hinter dem Strom», de Hermann Kasack, que puede considerarse la epopeya de la humana existencia de esta época, como «Stalingrado» lo fué de la guerra.

El lector alemán ha sufrido, como todo el europeo, la influencia de la literatura americana, y puede asegurarse que para una parte de este público Eliot, Faulkner, Kafka y Hemingway son tan familiares o más que los autores propios. Ocurre además que, en general, los autores más representativos de la actual literatura alemana son los mismos de anteguerra. Thomas Mann, Ernst Wiechert, Stephan Zweig, Ernst Jünger, Jacob Wasserman, Hermann Hesse, Franz Werfel, Hugo von Hofmansthal, Hans Carossa, Ina Seidel y otros tantos, algunos de los cuales, prohibidos durante el nacional-socialismo, ven sus obras reeditadas en una especie de revisión de toda la literatura alemana en lo que va de siglo. Claro que gran parte de estas obras eran desconocidas por las jóvenes generaciones, como me decía un estudiante que acababa de «descubrir» a Werfel. Otras obras, escritas en el exilio, sólo ahora han llegado al público, como «La muerte de Virgilio», de Hermann Broch, y «Hombre sin cualidades», de Robert Musil, con «Das Glasperlenspiel», de Hesse, y «Doktor Faustus», de Tomás Mann, por nosotros bien conocida.

Junto a los viejos maestros surgen nombres nuevos, de los que voy a ocuparme, ya que, con pocas excepciones, son totalmente desconocidos para nosotros. No cabe duda de que estos autores jóvenes han recibido su mayor influencia de los universales americanos. Ello ha dado lugar a una literatura surrealista, en la que el tema que más atrae a los escritores gira en torno al problema de fijar la actitud del hombre en medio de un mundo caótico, sin propósitos concretos ni aspiraciones, reflejo del problema íntimo, que es el de la generación de posguerra.

ELISABETH LANGGASSER, CUYA obra «Sello indeleble» es un verdadero estudio teológico y filosófico, del mismo modo que Kasack, el más kafkiano de los autores alemanes del momento, expone sus elucubraciones budistas en «Ciudad tras el río», ya citada. Ernst Salomon, con su «Der Fragebogen», destruye y ridiculiza la trascendencia que quiso dársele al famoso *cuestionario de posguerra*, que fué obligatorio para todos los ciudadanos.

En el orden expresionista, Hans Hehny Jahnn lanza una genial trilogía bajo el título genérico de «Ríos sin orilla», que abarca al desolado y vasto caos de la miseria y la impotencia humana. Más avanzados, hasta el punto de que podríamos incluirlos en la línea abstracta, tocada, no obstante, de cierto lirismo, son Hans Erick Nossac, con su importante obra «Nekya»; Ernst Kreuder, autor de «Die Unauffindbaren»; Heinrich Böl, de «Y no dijo una palabra»; Arno Schmidt, de «Leviathan», y Jünger Ruash, de «Paseo en la noche». Literatura *experimental*, según la ha definido uno de sus conspicuos maestros, Max Bense, cuya obra «Plakatwelt» es una auténtica revolución en el campo del ensayo.

Añadamos a estos nombres los de Ernst Jünger, tan excelente poeta como novelista

lo mismo que Gottfried Benn y Hans Egon Hothussen, y Erhart Kästner, cuya obra «Zeltbuch von Tumilad» es pura poesía.

Junto a ellos, los neorrealistas Hans Werner Richter, autor de «Los derrotados»; Walter Kolbenhof, de una obra tan conocida como «Heiker in die Fremde»; Kyra Stromberg y Bruno E. Werner, cuya novela «La calera» es una exposición objetiva y exhaustiva de los años del nacional-socialismo.

EL TEATRO, QUE SIEMPRE HA TENIDO en Alemania un público entusiasta, no puede decirse que disfrute en la actualidad de un panorama optimista, ya que ningún nombre puede señalarse entre los intentos que se han hecho para resucitar el arte dramático, que tiene que surtirse en la amplia cantera de los clásicos y de los autores extranjeros de fama universal. Sin embargo, en la temporada última varios autores jóvenes estrenaron obras de alguna importancia, tales como Ferdinand Bruckner, autor del drama «La muerte de una muñeca», que por su tema recuerda «Día de la familia», de Eliot, y que se estrenó en el teatro de Bochum. El mismo Bruckner es el autor de la tragedia en verso «Pirro y Andrómaca», anteriormente estrenada con éxito en Viena y Zurich. Cárl Zuckmayer, con «Catalina Knie», que representada en la temporada anterior, se ha reestrenado en ésta, convertida en comedia musical. Curt Götz ofreció en Hamburgo «Sin novedad en Hollywood», y en Gotinga se representó la obra póstuma de Richard Beer-Hofmann. Contrariamente a lo que ocurre en el campo de la novela, los autores de hace veinte o treinta años apenas han dado señales de vida, y los teatros se abren a los autores *recién llegados*, que hasta hace poco tuvieron que refugiarse en los teatros de cámara. El Tribune, de Berlín, dió la pauta al poner en escena una comedia dramática del joven autor Karl Wittlinger: «El cielo de los vencidos», que, a la vez, estrenó en Colonia «¿Conoce usted la Vía Láctea?».

Pero junto a esta débil lista de nombres nacionales, Salacrou, Claudel, Michel de Ghelderode, Sartre, García Lorca, Flaubert y los indispensables americanos llenan las carteleras de los teatros de Alemania.

Carmen NONELL

LIBROS

NO SE VIVE SOLO DE PAN

Una novela que apasiona en Rusia (1)



EL AUTOR Y EL AMBIENTE

El autor es un joven llamado Dudinsev, hasta ayer desconocido. La novela empieza en un lugar de Siberia, donde existe un gran combinado industrial, dirigido por un tal Drodzov, arribista típico, a quien no le importa nada la revolución comunista, salvo en cuanto puede servirle para trepar y situarse. Es un sujeto de mente estrecha, capaz de todo cuando se trata de defender sus intereses. Contrasta con Drodzov su mujer, Nadia, fina, sensible, asqueada del contraste entre la opulencia en que viven ella y Drodzov y la penuria de los trabajadores. En esta situación aparece el héroe de la novela, Lopatkin, inventor de una máquina que podría revolucionar la producción en el combinado de Drodzov y en la industria soviética. Drodzov desprecia a Lopatkin porque no pertenece a los suyos, es decir, a la tribu de intrigantes, aprovechados y fantasmones que forman su mundo. En cambio, Nadia le admira, y acaba enamorándose de él.

Drodzov maniobra para trasladarse a Moscú. Busca un ascenso, y lo consigue. Le han nombrado director general. Deja la dirección del combinado y toma el camino de la capital.

LOPATKIN, EL INVENTOR

Lopatkin había sido obrero cerrajero. Desde su condición proletaria hace estudios superiores, y llega a ser profesor de Química. Tiene una situación estimable. Pero es hombre inquieto, y su inquietud le lleva a preocuparse de los bajos rendimientos en la industria de tubos de acero. Para remediar esta deficiencia inventa su máquina.

Aquí empieza su calvario.

El hecho de que Lopatkin sea un ciudadano irreprochable desde el punto de vista de la ortodoxia del régimen y que haya peleado contra los invasores nazis en Leningrado no le librará de la hostilidad burocrática y de las persecuciones.

Para dedicarse por entero a su invento, Lopatkin resuelve abandonar la enseñanza y sacrifica su carrera docente. Se queda en la calle. Pero es su modo de ser, y así entiende él la libertad.

Lopatkin —*dice el novelista*— se deleitaba en su libertad. No tenía nada suyo, ninguna propiedad, salvo una maleta. Podía decidirse bruscamente a tomar un barco de los que descienden el río Ob e irse al Círculo Polar; o bien remontar el río hacia el lago Zaisan, para encontrar por allí cualquier trabajo, entre el cielo y la tierra verde... Podía, también, no irse.

Pero lo que hizo fué tomar su maleta y el tren para Moscú.

Como todos los que viven entregados a una idea o a un sueño, Lopatkin es ingenuo y conoce mal a los hombres. Se figura, cándidamente, que en cuanto los burócratas y los políticos adviertan las ventajas de su invento, la máquina será aceptada. No tiene Lopatkin idea de la indiferencia, la estupidez y la maldad de la gente, e ignora todo cuanto se puede ignorar de los intereses que se cruzan en el mecanismo del Estado.

Llega a Moscú, donde no conoce a nadie. En seguida hace la experiencia de la miseria. Gracias a que le acoge en su cuchitril otro individualista, un inventor loco. Ambos trabajan, para vivir, en una empresa privada (nos enteramos así de que hay empresas privadas más o menos irregulares), formada por algunos obreros que, para mejorar sus salarios, trabajan en horas extraordinarias. Pero estas tareas son más bien ocasionales, y cuando les faltan, los dos hombres viven malamente, alimentándose

(Pasa a la página siguiente)

(1) Editorial Cid. Madrid, 1957.

OTRO ESCRITOR SOVIETICO SE REBELA CONTRA EL REGIMEN

La oposición intelectual al comunismo sigue manifestándose con furia creciente, a pesar de los «sputniks»... El fenómeno de la rebelión de los intelectuales, empezado el año pasado por los estudiantes de Moscú y Leningrado y continuado por los colaboradores de la revista «Novij Mir», entre los que destacó Vladimir Dudinzev con su novela «No sólo se vive de pan», continúa y, probablemente, continuará. El origen de esta rebelión es claro, y huelga insistir sobre él: el nuevo dirigente de los destinos soviéticos, a pesar de sus promesas, sigue en la línea de Stalin. Esto quiere decir que la libertad es imposible en un mundo regido por los principios comunistas. Es lógico, pues, que los escritores manifiesten, en la medida de lo posible, sus opiniones y su descontento, a veces con el riesgo de la propia vida. En Hungría y en Polonia fueron los escritores los que lanzaron el «grito de alarma», y fueron ellos los primeros en subir sobre las barricadas.

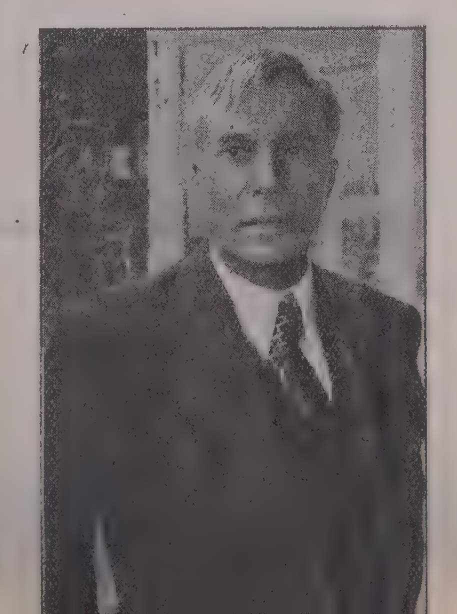
Un nuevo caso Dudinzev, de mayor envergadura que éste, acaba de producirse en Moscú. No se trata esta vez de un escritor desconocido, sino del mayor poeta ruso viviente: Boris Pasternak.

● *Hacía veinticinco años que Pasternak vivía en su «dacha», situada en los alrededores de Moscú, y que su nombre había dejado de aparecer en las portadas de los libros y en las revistas. Condenado al silencio, a ser, en otras palabras, un desterrado en patria; condenado por su «formalismo» ya en tiempos de Stalin y Jdanov, Pasternak vivía de traducciones, solitario, pero no desconocido. Después del famoso discurso de Krujchev, en el que se atacaban con tanta dureza los errores de Stalin, Pasternak presentó a un editor de Moscú una novela, escrita en los últimos diez años, en la que cuenta la vida de un intelectual apolítico, entre 1905 y 1934. Creía Pasternak, igual que Dudinzev, que la era de los abusos stalinianos había pasado y que los escritores podían decir finalmente lo que pensaban.*

Como es sabido, el período de las ilusiones duró poco en la U.R.S.S. El libro de Dudinzev fué prohibido, e igual pasó con «El doctor Zivago», la novela de Pasternak. El «colectivo» de la editorial moscovita devolvió el manuscrito a su autor y le escribió una carta en la que decía que la novela no estaba de acuerdo con el espíritu del partido. Sin embargo, un editor italiano, de Milán, se había enterado del asunto, había tomado contacto con Pasternak, había firmado un contrato para la traducción italiana de «El doctor Zivago» y hasta había conseguido una copia del original. Transcribimos a continuación una página del libro, a fin de que nuestros lectores se den cuenta de la razón que indujo al «colectivo» de la editorial soviética a rechazar la novela:

«Cuando estalló la guerra (la del 1941, n. n.), sus horrores reales, el peligro real y la amenaza de una muerte real aparecieron como un bien frente al dominio inhumano de la mentira, y llevaron a todos como un alivio al poner un límite a la fuerza diabólica de la letra muerta. No sólo los deportados, sino todos, en el interior y en el frente, respiraron con más libertad, lanzándose como ebrios, y con un sentido de verdadera felicidad, en el barullo de la tremenda lucha, mortal y salvadora.» Y más adelante: «A pesar de que la clarificación y la libertad que se esperaban después de la guerra no llegaron junto con la victoria, según se pensaba, esto importaba poco: el presentimiento de la libertad estaba en el aire en los años de la posguerra y constituía el único contenido histórico de aquellos años.»

● *Esta es, como se ve, una rotunda negación del stalinismo, y es comprensible el «niet» de la editorial soviética, cuyo «colectivo» no hizo sino seguir la línea que Krujchev impuso al régimen, o sea, la eterna línea del comunismo, de la que éste no podrá nunca salirse, según afirma Djilas en su «Nueva clase». Pues bien, «El doctor Zivago» saldrá pronto en italiano, y el lector podrá conocer la verdadera biografía de la época staliniana. Para evitar este duro golpe, el partido envió recientemente a Milán al secretario de la Unión de los Escritores Soviéticos, Alexei Surkov, con objeto de que retirase el original de Pasternak e impidiera la aparición del libro. Pero el editor italiano, basado en la letra del contrato, y poco acostumbrado a obedecer órdenes políticas, se negó a entregar el original, alegando como argumento el hecho de que el libro estaba ya en imprenta, listo para salir a la calle. El señor Surkov afirmó entonces que esta actitud del editor podía ser fatal para el autor, lo que resulta incomprensible en un ambiente como el de Milán, en el que tanto el autor como el editor pueden escribir e imprimir lo que les dé la gana.*



Igual que Djilas, Pasternak habrá entregado su original en manos de un editor occidental, sin arredrarse de lo que haya de sucederle después. Lo importante es que el «mensaje» llegara a su destino.

¿Quién es Boris Pasternak? Igual que Milovan Djilas, Pasternak fué comunista, y acaso lo sea todavía, pero en otro sentido que Krujchev. Nació en Moscú en 1890, y se dedicó a la música. Su maestro fué el compositor Scriabin. Pronto abandonó sus estudios musicales y se dedicó a la filosofía, que estudió en la Universidad de Moscú, y luego en Marburgo (Alemania), donde fué discípulo del neokantiano Cohen. Volvió a su patria al estallar la primera guerra mundial, y se adhirió al partido comunista, mas nunca confundió sus ideales literarios con los políticos. Y esta fué su gran culpa.

● *El primer tomo de poesías de Pasternak, «Más allá de la barrera», apareció en 1916. Su segundo libro, «Mi hermana la vida», es de 1922. El poeta fué comparado en seguida con Rimbaud, más tarde con Eliot, Lorca, Valéry y Rilke, debido al sentido musical de su poesía. Un crítico ruso escribe sobre él: «El mayor poeta ruso viviente es Boris Pasternak. Su poesía supone un mundo nuevo e inesperado, una fresca e imprevista visión de las cosas... El es, además, el único narrador ruso contemporáneo que ha mantenido sus ojos abiertos sobre esta cosa, hoy arrinconada: el alma humana.»*

Y Ehrenburg: «Sólo Pasternak ha echado las bases de nuestra nueva literatura.» Cual sea esta «nueva literatura», es difícil decirlo. Es probable que Ehrenburg quiso referirse a una literatura no publicada, anónima, como la de Pasternak, que espera en los cajones secretos de los escritores el momento favorable para brotar a la luz.

V. H.

de pan negro y de aceite de hígado de bacalao.

Entretanto, Lopatkin va de una oficina a otra con su invento. Aquí se suceden una serie de aventuras kafkianas, con su pérdida de tiempo y las inevitables humillaciones. No le hacen caso. Lopatkin no comprende lo que sucede. Es como si existiera un muro invencible de malas voluntades. ¿Por qué no se acoge una idea tan útil, por lo demás presentada por un técnico de solvencia? Tampoco el lector entiende: el novelista no le revela de pronto lo que se opone al éxito de Lopatkin. Sólo poco a poco le va introduciendo en las causas del hecho.

EL MONOPOLIO DE LA METALURGIA

El inocente Lopatkin ha tropezado con una poderosa organización: el monopolio de la metalurgia. No el monopolio en el sentido constitucional y estatal, sino otro monopolio dentro del aparato legal; en fin, un grupo de particulares, quiere decirse de funcionarios, el círculo de los eternos intrigantes y aprovechados que se enquistan en todo sistema, con mayor facilidad y más fuerza cuando el sistema es autoritario.

Al fin conocemos a las personas que forman este grupo. Lopatkin ha conseguido que las oficinas envíen su invento a informe de los técnicos. Ya está en el buen camino, y puede regocijarse. Pero aquí es donde tropieza con los peores obstáculos.

El gran capitoste de la ciencia oficial es un tal Avdiev, a quien sus socios de camarilla llaman el «metropolita» (obispo de la Iglesia ortodoxa). Avdiev es un viejo astuto y cínico, grandullón, sensual, que presume, como suelen presumir los altos funcionarios soviéticos, de sus orígenes proletarios, sin duda para mejor cubrir sus costumbres y modos de ser. Avdiev está decidido a interponerse en el camino de Lopatkin.

Tiene dos ayudantes, que son un par de tipos pintorescos, como él. Uno se llama Tepikin, y es un sujeto rudo, de aspecto campesino; el otro lleva por nombre Fundator, y es lo contrario del primero. He aquí cómo lo describe el novelista: Tenía cara de morenita metida en carnes. Su chaqueta, larga y negra, le ceñía las formas, redondeadas y femeninas. Le llamaban de mote «la joven circasiana».

Otro personaje del grupo es el viceministro Chutikov, a quien Lopatkin conoce en el despacho de Drodzov, el director del combinado siberiano: En un diván, tendido a medias, descansa un hombre de amplia frente, ocultos los ojos por unas gafas con aro de oro, vestido con un terno de gran precio, color de cemento. Contemplaba a Lopatkin con una mirada intensa, y sus dedos, de color perlino, tamborileaban blandamente en los cojines.

Alrededor del poderoso Chutikov bulle un mundo de aduladores: ingenieros, secretarias, funcionarios, gente servil, que sigue atentamente la fortuna del amo, pronta a dar la espantada si el personaje pierde el favor de arriba.

LUJO Y CINISMO

¿Qué clase de gente son los elementos de este mundo? Tienen, en gran parte, el aire de una especie de burgueses sensuales y cínicos, sin mucha fe. No carecen de conciencia —al contrario— de que son los amos verdaderos y de que el Estado no es sino una abstracción. ¿Y los ideales? La idea, sabe usted, es una cocota que traiciona de buena gana a su primer amante en beneficio de un patrón enérgico e influyente. ¿El Estado? ¿Qué es el Estado? El Estado somos usted y yo, los ministerios, los institutos, las fábricas.

Presumen de proletarios, pero no les gusta mancharse las manos. El académico Avdiev ve a Lopatkin encaramado en una escalera, que le está ayudando a un obrero que vino a pintar su oficina. ¿Qué diablos está usted haciendo ahí en mangas de camisa? Vaya ganas de ensuciarse las manos. Se ve que tiene usted la intención de flirtear con la clase obrera.

Gente vanidosa. Ingenieros con uniformes de generales, viceministros inasequibles, protegidos por secretarias que son cancerberos femeninos, «imperceptiblemente desvergonzadas», exigen un protocolo aparatoso.

Todos estos personajes viven con lujo, no refinado, pero sólido. Buenos automóviles les conducen a un sitio y a otro «sin tener en cuenta las luces rojas», y están siempre de conferencias, reuniones, juntas, produciendo una sensación de importancia y misterio.

DEPORTADO A SIBERIA

La lucha entre Lopatkin y la burocracia dura no menos de ocho años, con alternativas en las que parece que el inventor va a triunfar; pero al fin sufre nuevos y peligrosos percances, cada vez más peligrosos.

El alma de la resistencia contra Lopatkin es el académico Avdiev, a quien el invento amenaza su monopolio de construcción de máquinas. El viceministro Chutikov es su cómplice. Chutikov quiere apoderarse del invento en beneficio propio, porque se enteró en lugar eminente (un lugar misterioso llamado por el novelista la Casa Grande) que se desean máquinas nuevas de este tipo.

Tratan de sobornar a Lopatkin: Deje usted eso y tendrá un empleo bueno y bien remunerado. *Hay tentativas de imitar la máquina de Lopatkin, y también tergiversaciones del invento para desacreditarlo. Lo calumnian ante el ministro, un personaje poderoso que no parece estar complicado en la maniobra, pero falto de interés, indiferente.*

Cuando Lopatkin consigue, al fin, que le escuchen en la instancia superior, lo de siempre: «Que informen los técnicos.» Pero los «técnicos» son Avdiev, que domina todo el aparato de esta rama y hace fracasar las gestiones mejor encaminadas.

Pero he aquí que el héroe está a punto de ganar la batalla. Ha conseguido que le oigan en otro ministerio independiente del monopolio, que trabaja aparte y parece animado de otro espíritu. El novelista se abstiene de nombrar a este ministerio. Pero se adivina que se trata de un departamento militar. Allí es otro cuadro: hay hombres patriotas, serios, honrados. El invento obtiene una buena acogida y Lopatkin entra a trabajar para los militares.

Los del monopolio ven el peligro y lanzan la ofensiva destructora contra Lopatkin. Ahora va en serio. Le acusan de traición. En esta fase, un enemigo muy activo es el director del combinado siberiano, Drozdov, que tiene un agravio personal contra el inventor porque Nadia, su mujer, le ha abandonado para irse con Lopatkin.

Lopatkin es detenido y juzgado por un tribunal, que actúa a puertas cerradas. No se le concede defensa. Por lo demás, el presidente del tribunal, para llevar las cosas con más sencillez, altera ligeramente el veredicto. Resultado: Lopatkin va a parar a Siberia, condenado a ocho años de trabajos forzados.

Aquí hubiese concluído la carrera de Lopatkin, a no ser porque el organismo militar que había acogido su proyecto continuó trabajando en él y ha fabricado secretamente, en algún lugar de Rusia, la máquina del inventor. La máquina fué un éxito completo.

TRIUNFO DE LOPATKIN

Después de tantas peripecias, Lopatkin ha triunfado. Los militares demuestran la inocencia de Lopatkin, lo sacan de presidio y se lo llevan para que aplique sus geniales dotes al servicio de los trabajos que realizan en un combinado secreto.

Así termina la novela. Termina con cierto aire de fronda, porque se anuncia algo así como el advenimiento de hombres del estilo de Lopatkin y de sus amigos militares, como el comandante Dadyin, que fué quien obtuvo la revisión de la causa.

¿Qué hombres son éstos? Lo dice uno de los amigos militares de Lopatkin:

A mí también me reprochan, los que dicen tener los pies en el suelo, el ser individualista. Es el caso del comandante Badyin, a quien su jefe le echaba en cara el «apolítico», lo que viene a ser casi la misma cosa. Pero ahora le toca al jefe de Badyin sentirse incómodo, a pesar de tener los pies tan bien puestos: Sí; un individualista por aquí y otro por allí acaban por encontrarse. Pero sin una señal visible, les cuesta reconocerse. Usted, Lopatkin, ha lanzado la señal y vea cómo han acudido de todas partes a salvarle.

Han triunfado los «apolíticos», los «individualistas». De otro modo, los inconformistas. Si no nos equivocamos, aquí se pone por encima del Partido y de sus miembros, que fueron siempre los «mejores y más puros», a otro tipo de hombre, independiente, un hombre libre, con valores humanos y políticos, tales como la competencia, la tenacidad, el valor, el patriotismo no partidista. La novedad no está en que el autor ataque a la burocracia (esto era un lugar común de la sátira comunista), sino a la estrechez y al fanatismo también, que caen envueltos con otras lacras de orden diferente, como el burocratismo, la intriga, la conspiración egoísta. Por otra parte, apunta una crítica fundamental contra el supuesto de que el Estado es algo aparte, una entidad mítica, cuando realmente el Estado son quienes lo forman y lo manejan, que al apoderarse de él se apoderan también de los bienes teóricamente públicos.

También p a r e c e *significativo que los «buenos», en esta fábula de buenos y malos, sean los militares. Se deduce de la narración que la buena fe, el desinterés patriótico, la capacidad y la honradez se han refugiado en el Ejército. Más significativo aún, que el autor no nombre al Ejército, como para evitar una alusión que podría parecer subversiva. ¿Qué quiere decir esto? Podría sospecharse que el Ejército es la reserva de los hombres «individualistas» y «apolíticos» precisamente, prontos a salvar a la patria y limpiarla de las lacras burocráticas que la novela denuncia...*

Hasta el título, «No se vive sólo de pan», se presta a interpretaciones que están lejos de la «línea» marxista-leninista. No carece de sentido, por cierto, que los enemigos de Lopatkin, si bien no logran su infame propósito de aniquilar al héroe, tampoco son eliminados. Subsisten. Siguen ocupando posiciones muy influyentes. Así Chutikov no tiene más sanción que un cambio de ministerio; en cuanto al arribista Drozdov, no hay quien pueda con él, pues asciende al rango de viceministro; el académico Avdiev conserva sus posiciones...

S.

UNA SATIRA DE LA RUSIA ACTUAL

NOTA. — El libro reciente de Dudinzev, No se vive sólo de pan, no es el primero, ni el único que hace una crítica a la nueva sociedad soviética, a sus instituciones, su burocracia y su "nueva clase" (Djilas). Antes que él, en tiempos de Stalin, Michail Sostschenko publicó una serie de narraciones satíricas breves que le valieron la ira del padrecito y la condenación de los jefes de la literatura rusa. Sostschenko nació en Poltawa en 1895. Sus libros más conocidos son: Graciosa aventura, Las botas de los Zares, El contemporáneo hablador, La vida diaria de Rusia y La cartera de lino. **Hasta hace pocos años estuvo prohibido, y sólo a partir de 1954, la época de la coexistencia y de la liberación, que se conoció y se anunció con la narración de Ehrenburg,** Tiempo del deshielo, **volvió a ser editado, reconocido y rehabilitado. La crítica reciente de los teóricos del realismo socialista a los novelistas y escritores descontentos, ocasionada por la novela de Dudinzev, ha vuelto a reprimir el sentimiento de liberación con que los escritores de la cortina de hierro se hicieron tantas injustificadas ilusiones. La sátira de Sostschenko tiene el interés de ser, no sólo una crítica de la vida soviética, sino una obra de literatura, a diferencia de la novela de Dudinzev, que tiene tan pocos valores literarios.**

ETICA

por MICHAEL SOSTSCHENKO

Cierto, a algunos camaradas les suena la palabra «ética» de modo extraño. Ciertos camaradas creen probablemente que se trata de un taco grueso, quizá una grosería española. Pero eso, queridos camaradas, no es así.

«Etica» es una buena palabra, es una palabra simpática. Se la menciona, aún, en reuniones. Y hasta se habla de una «ética de los sindicatos».

Y significa, bueno, se podría decir que significa más o menos: conducta o comportamiento correcto. Por lo demás, ¡que sepa el diablo lo que significa! Es una palabra roñosa y artera. Y, lo más importante, es que se la entiende de diferentes modos. Aquí así, allí de otra manera. Por ejemplo, en la fábrica de azúcar de Samettschink se la entiende tontísimamente.

Vamos a contar algo o todo de esa fábrica. Todo. ¡Atención, hermanos, ahora comienzo!

Un día le dieron a esta fábrica un tremendo golpe. El querido Director Grigorij Fjodorowitsch Karatajeff, el jefe y en cierto modo un amigo de todos, fué trasladado a otra fábrica. A la fábrica de Borinzy. Los de Samettschink se pusieron tristísimos.

Hermanos, dijeron, la despedida de nuestro caro director debemos hacerla con alguna fiesta, un poquillo al menos. Vamos, camaradas, a enviarle un pergamino de gratitud en el que se mencionen todas sus valiosas capacidades.

Todos estuvieron de acuerdo, y se hizo el pergamino, sin preguntar al Comité de la fábrica.

«Veneradísimo .... Usted que, sin cuidarse de sí mismo .... y en difíciles circunstancias .... Nosotros perdemos .... Deseamos .... muchos años, etc., etc.»

Y se lo entregaron.

Grigorij Fjodorowitsch se conmovió casi hasta llorar. Guardó su pergamino en el bolsillo, se despidió cordialmente y viajó a Borinzy.

El Comité de la fábrica tuvo noticia del pergamino y sin pérdida de tiempo convocó una reunión. En la reunión se dió a conocer lo siguiente:

«La elaboración de pergaminos de agradecimiento puede hacerse sólo y únicamente a través del Comité de la fábrica, que es el legítimo representante de la organización sindical. En este caso se atentó contra la Etica sindical. Por lo tanto, el pergamino debe ser devuelto a la fábrica.»

Vaya, algunos murmullos se hicieron oír en voz alta. ¿Cómo, es un certificado? Un pergamino es algo así como si alguien le escribiera algo a alguien en un álbum de poesías.

Pero el Comité de la fábrica no dió oídos a ninguna de las objeciones hechas. Y exigió la devolución al Comité de Borinzy de la siguiente manera:

«El pergamino que equivocadamente se ha entregado al antiguo director, debe devolverse a este Comité.»

El Comité de Samettschink, pues, grita: ¡Venga ese pergamino! ¡Eso va contra la ética sindical!

Los de Borinzy respondieron:

¡No devolvemos el pergamino! ¡Precisamente esa petición es un ataque contra la ética sindical! ¡Y si nos vais a seguir insultando, veréis de lo que somos capaces!

Grigorij Fjodorowitsch entretanto suspira en voz baja.

Hermanos, dice, ¿qué puedo yo hacer? ¡Yo no estoy contra la Etica! ¡Tomad lo que queráis! ¡Id al diablo!

Y bien, hermanos..., ¿comprendéis algo? ¡Sólo una palabrita, y qué diferentemente la conciben los unos y los otros!

Nosotros, aquí, los de Leningrado, hemos perdido la cabeza en esta disputa. Pero en Moscú, en cambio, no ha pasado nada. Y según se dice, el Comité central de la industria del azúcar ha despedido al Director del Comité de Samettschink por haber atentado contra la ética sindical.

Así es.

Lo que se piensa en Dorogobusch sobre la palabra Etica es totalmente desconocido. Probablemente no se piensa nada. Hasta allí no ha penetrado la palabrita.

Y es mejor así.

(Trad. de R. Gutiérrez Girardot.)

ESTUDIOS SOBRE POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

por LUIS CERNUDA - Ediciones Guadarrama - Madrid - Bogotá, 1957.

Todavía carece nuestra bibliografía crítica de un estudio orgánico de conjunto sobre la poesía española contemporánea. Nadie se atrevió aún a acometer el empeño, tan necesario como tal vez difícil, dada la riqueza y complejidad de esta nueva época áurea de nuestra lírica. Algún día habrá que emprenderlo.

Mientras tanto, se va acopiando material crítico, documentación y nuevos puntos de vista desde los que ir ordenando la labor de nuestros grandes y pequeños poetas últimos. En este sentido, restringido y preparatorio, la obra que comentamos es una sugestiva y valiosa aportación. No pretende Cernuda realizar, ni mucho menos, un estudio sistemático y completo del tema. Deliberadamente omite —por razones muy personales— analizar la obra de alguno de sus contemporáneos. Su estudio es más bien una visión parcial esquemática del proceso evolutivo de nuestro último siglo poético, procurando definir una valoración general más que analizar en forma detallada y didáctica. Ello tiene, como es lógico, sus ventajas, pero también sus inconvenientes, esencialmente la gratuidad y el personalismo críticos de ciertas apreciaciones.

Tras unas consideraciones preliminares, donde se traza el esquema general de evolución de la poesía española desde los clásicos hasta el romanticismo, estudia Cernuda los orígenes de la «poesía nueva» que va a ser la de nuestro siglo. Tales orígenes se centran en tres figuras: Campoamor, Rosalía de Castro y Bécquer. Son especialmente interesantes las apreciaciones del autor en torno al poeta de las «Doloras», tan «maltratado» por los de la generación del 25, y cuya labor, sin embargo, fué de gran influencia en el nacimiento de la nueva poesía, pues Campoamor es —en teoría al menos— el descubridor en España de lo subjetivo poético, elemento que nuestros románticos apenas si desvelaron. Y a Campoamor le corresponderá siempre el mérito de haber iniciado la reforma del lenguaje poético castellano, barriendo de él la faramalla supuestamente poética que utilizaron neoclásicos y románticos.

Pero es en Bécquer esencialmente donde el nuevo aliento poético cobra vida; en Bécquer, que, para Cernuda, desempeña en nuestra poesía contemporánea el mismo papel que Garcilaso en la clásica: el de creador de una nueva tradición poética que legar a sus descendientes.

Atinadas y justas son las consideraciones que el autor hace sobre el modernismo y sus orígenes, españoles y americanos, reivindicando en este terreno, y frente a Darío, la figura un tanto oscurecida de Salvador Rueda.

Acertada nos parece también la opinión de Cernuda en cuanto a la nula relación del modernismo español con el simbolismo. Ciertamente, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Mallarmé, es decir, los grandes simbolistas franceses, pasan desapercibidos para nuestros modernistas, cuya admiración va, en cambio, hacia los románticos y parnasianos: Hugo, Musset, Leconte de Lisle, Heredia, Banville...

Dentro de los poetas del 98, estudia Cernuda a Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez. No faltan aquí observaciones penetrantes y originales, aunque a veces el crítico, personalizando con exceso su propio criterio como poeta, exagera el lado negativo del autor estudiado. Como ocurre con Juan Ramón, cuyo subjetivismo y autocomplacencia egotistas evidentes no son incompatibles con una cierta grandeza poética, aunque, desde luego, estemos enteramente de acuerdo con Cernuda en que Unamuno y Machado le son superiores. No compartimos tampoco el poco aprecio en que Cernuda tiene a «La tierra de Alvargonzález» y los sonetos de la última época de Machado.

El capítulo más sugestivo es, en nuestra opinión, el que Cernuda dedica a su propia generación, la del 25. Original e interesante resulta su punto de vista acerca del papel de precursor que sobre la misma ejerció Ramón Gómez de la Serna. Y, ciertamente, la preferencia ramoniana por la metáfora frente a la imagen y su afición tan hispánica al juego verbal de ingenio son rasgos que se van a repetir en la generación de Lorca y Alberti. Cernuda recoge curiosos ejemplos de versos que constituyen auténticas greguerías, como: «radiador, ruiseñor del invierno» (Guillén); «la guitarra es un pozo - con viento en vez de agua» (Diego); «el eco del pito del barco - debiera de tener humo» (Altolaguirre), etc.

Libro sumamente sugestivo el de Cernuda, de fácil y atrayente lectura por la originalidad e interés polémico de algunos de sus puntos de vista. Aunque no falten ciertas incomprensiones y parcialidades, naturales en quien parte para juzgar de un indeclinable sentido propio de la poesía.

F. F.-S.

METROPOLITANO

por CARLOS BARRAL - Colección «Cantalapiedra» - Torrelavega, 1957.

La poesía esotérica y de acento sibilino ha hecho en nuestro siglo un largo camino. El movimiento surrealista, por un lado, la poesía llena de simbolismos metafísicos y religiosos de Eliot, por otro, ejercieron poderosa influencia en este sentido. Cierto es que los años de posguerra han visto una fuerte reacción contra este esoterismo imaginista y conceptual en favor de una nueva simplicidad, tanto en el tema como en el tratamiento poético. La influencia profunda del surrealismo y de Eliot, sobre todo de éste, no deja, sin embargo, de estar presente en nuestra poesía más reciente.

Ejemplo de ello es este libro de Carlos Barral, «Metropolitano». Poesía de oscuridades, donde la lógica de las sensaciones cotidianas se desvanece totalmente en un clima de símbolos y alusiones suprarreales. La influencia, en un sentido general, de Eliot, es explícita, y el mismo poeta la reconoce al encabezar su «poema» con dos citas de los «Cuatro Cuartetos» del poeta inglés. Incluso una de ellas —*o como, cuando un tren, en el subterráneo - se para demasiado tiempo entre dos estaciones*— alude al tema concreto central del libro: el «Metro» en la gran urbe.

Penetraré la cueva
de bisonte y rail riguroso...

Partiendo de este enmarcamiento objetivo, el poema de Carlos Barral desarrolla una serie de disquisiciones filosófico-poéticas sobre intuiciones del hombre en el espacio y en el tiempo. La capacidad de imagen del poeta es grande, con frecuencia penetrante.

Por nuestra parte, preferimos a esta parte, digamos «conceptual», del libro los pequeños poemas de inspiración amorosa que, bajo la clara advocación de Paul Valery, van al final... Así, este tan bello y acabado en su cortedad:

Sobre el campo embriagado, tu camino
ligero hacia los pórticos recoge
el alma y el auspicio de la nube,
peristilo esbeltísimo que apura
en abril instantáneo, entre avellanos,
el culto repetido de tu gracia.

Así, llena de lágrimas, alegre,
húmedo el cereal de tu cabello,
florecida en la tarde me pareces
un laurel en la lluvia iluminada.

Carlos Barral es un poeta de calidades. Tal vez necesite, de todos modos, despojarse de pretensiones extrapoéticas y embarazantes influencias. Su poesía, ya granada, ganará con ello en autenticidad.

F. F.-S.

HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

por ANGEL VALBUENA PRAT, Editorial Noguer, S. A. - Barcelona.

Esta *Historia del Teatro Español*, que compuso el profesor Valbuena Prat, forma un grueso tomo de más de 700 páginas, en una cuidada edición, con abundancia de grabados, bien seleccionados y excelentemente reproducidos.

Exponer en un volumen una materia tan amplia como el teatro español desde sus orígenes en el drama litúrgico de la Edad Media hasta los autores más jóvenes de la escena contemporánea, no es tarea cómoda, sea cual fuere la competencia del autor. Los problemas que suscita un empeño de esta suerte son varios y arduos, empezando por el de dar cabida a la materia con la substancia indispensable y la justa ponderación de los diversos intereses que pugnan por hacerse sitio en el conjunto. Aquella pelea por la «inmortalidad» de que habla Unamuno, aquel afán por perdurar en la memoria de las gentes, en pugna con tantos candidatos, tiene aquí expresión material —si se nos permite— en el acotado espacio del libro. El juez es el autor del compendio que falla según su criterio. Y al fallar tiene que dar fundamento a la sentencia, en juicios sintéticos, concisos y substanciales. Otra cuestión difícil es la de la sistemática. ¿Cómo clasificar la materia? La manera cómoda es seguir cronológicamente la sucesión de los autores y exponer la obra de cada uno. Pero este procedimiento no siempre es el más adecuado, sobre todo cuando se aspira a abordar temas amplios y se desea formular algunas caracterizaciones del teatro de un país o de una época que sólo se manifiestan cuando se pone a unos autores en relación con otros, dentro del mismo género, tema o modalidad, ya dramática, ya ideológica.

Valbuena Prat emplea una sistemática mixta, pues reune, por ejemplo, en el primer capítulo, el drama litúrgico; en el segundo, el teatro «primitivo». Pero algunas de estas grandes rúbricas aparecen encabezadas por un autor de gran importancia, como es el caso de Cervantes y de Lope de Vega. Otros capítulos están consagrados al estudio de un tipo de gran jerarquía, como «Don Juan, aventura humana y símbolo barroco». Estos capítulos de tipo ensayístico, sin merma del propósito didáctico, con gran abundancia de datos precisos, tienen un interés vivísimo, como el capítulo XIII, dedicado al estudio de los conflictos sociales, prolongado en el XIV, «El conflicto con los poderes de la Tierra. Es un aspecto del teatro clásico español que merece, efectivamente, un trabajo particular muy atento, pues encubre contenidos sociales, políticos y de psicología colectiva de una importancia obvia, y no sólo en el aspecto teatral o literario, sino también en el orden social e histórico. Por lo demás, el sentido del drama español de esta clase, como *Fuenteovejuna* —para hablar del más conocido universalmente—, suscita cuestiones que siguen debatiéndose y que no están resueltas. Otro capítulo de esta clase es el titulado «El drama en la problemática de la vida», donde Valbuena Prat expone su convicción de que los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, especialmente Calderón, no sólo abordaron las preguntas fundamentales sobre la vida, en el encuadre dogmático de la ortodoxia y de la sociedad española de su tiempo, sino con un sentido total o con otros enfoques menos constreñidos, menos dotados de soluciones hechas; en suma, en el terreno filosófico.

En el campo de los problemas específicamente literarios, Valbuena Prat suscita cuestiones especiales que están en debate o no han sido agotadas en su planteamiento, y emite hipótesis originales y personales.

Esto significa que el autor no se limita a una exposición didáctica ni a un libro de consulta, abundante en datos. *Historia del Teatro Español* es una obra didáctica y de consulta, pero, además, una ocasión para estudios críticos y para ensayos y reflexiones de gran amplitud temática.

¿Cómo realizó Valbuena Prat tan varios objetivos en sus 700 páginas? A nuestro juicio, con fortuna. E incluso ha podido citar abundantes y bien seleccionados textos de las obras estudiadas.

Anotemos finalmente que el autor trata de todo el teatro, incluso del más reciente, sin rehuir la más viva contemporaneidad.

La Editorial Noguer, de Barcelona, cumplió eficazmente con la parte que le tocaba, sin regatear los medios de darle a un buen libro un buen soporte material, lo que, a la hora de enjuiciar, debe reconocerse y proclamarse, para dar a cada cual lo suyo.

S.

MONEDA Y CREDITO

Homenaje a don RAMON CARANDE - Madrid, 1957.

Don Ramón Carande y Thovar, catedrático de Economía política y Hacienda pública de la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla, fué jubilado el día 4 de mayo de este año. Su separación administrativa de la enseñanza oficial revistió la consabida solemnidad protocolaria, pero también la emoción de los sucesos que van liquidando una etapa renovadora de la vida intelectual española.

La última lección del profesor Carande la recoge un folleto de homenaje al maestro, *Moneda y Crédito*, bello homenaje en la forma y el contenido.

Formalmente, las páginas de Carande alcanzan calidades literarias de gran escritor no vencido por la tiranía del oficio pedagógico y académico.

En cuanto al contenido, el folleto es ejemplar. Por esta ejemplaridad del contenido, estimamos que la última lección de Carande va más allá de las formalidades académicas rutinarias, para alcanzar el tono de un documento que insinúa y sugiere. Es una viñeta válida para toda una época española universitaria y extrauniversitaria, o sea, social. El *jubilado jubilante*, como a sí mismo se llama el autor, nos da, con intención satírica que difumina el buen gusto, la estampa pintoresca de la Universidad de su juventud, mezcla de extravagancia y pedantería, a veces demasiado aislada de la substancia por la que la institución es *alma mater*. Junto a este aspecto desértico, Carande salva las figuras positivas: don Francisco Giner y don Antonio Flores Lemus, como máximas; Ortega y Rubio, Alvarez Manzano y Aramburu, como honestas y respetables.

Magistral la evocación de Giner y sólido el retrato de don Antonio Flores de Lemus, su maestro más inmediato, al que el *jubilado jubilante* rinde el homenaje personal y el que la Universidad española le debe. El maestro ilustre queda en las páginas del discípulo fijado con sus rasgos más privativos y definidores. A don Antonio Flores le hubiese gustado reconocerse en el retrato de Carande como luchador frente a todas las inmoralidades por la defensa de los intereses españoles, acosados del lado de la sociedad y del lado de la política estólida.

Sencillo y directo, el estilo de Carande es ejemplo de decencia en el buen decir. Decencia que es decoro y conveniencia que los literatos «profesionales» debían aprender, incluso para ampliar el repertorio metafórico con la enseñanza de la escritura de estos especialistas de disciplinas aparentemente extrañas a los dominios artísticos. Mucho ganaría la literatura si se apropiara ciertos modos eficaces de expresión venidos del lenguaje técnico, tan rico en términos y conceptos adaptables a las necesidades y exigencias del oficio literario. Véase en este ejemplo cómo Carande echa mano del vocabulario de la ciencia económica para hablar agradecidamente de sus maestros: *Mis maestros —dice—, mis acreedores preferentes los llamo, me honraron con sus enseñanzas y mercedes. Me abruma el pasivo de mi crédito, puesto que no conseguí con mi labor frutos dignos de la semilla que ellos vertieron.*

En unos párrafos muy precisos, Carande destaca, al recordar a José María Soltura, Laureano Díez-Canseco, Pablo Gutiérrez Moreno, José Ramón Pérez Bances y Blas Ramos Sobrino, un rasgo típico de la vida intelectual española: el *agrafismo* de muchos privilegiados del saber y la inteligencia. Rasgo español típico, el *agrafismo* denuncia una anormalidad social que produce el *poligrafismo* y la *grafomanía*: escribir de lo que no se sabe y escribir por escribir.

Otras muchas figuras universitarias —ilustres y modestas— pasan por el folleto de Carande. Así Unamuno, Ortega y Gasset, García Morente, Agustín Viñuelas, Castillejo, Francisco Candil...

Agradezcamos a don Ramón Carande su última lección, y a *Moneda y Crédito* el homenaje acertado y obligado por merecido. Y esperemos que los setenta años, con trampa en el Registro Civil, del *jubilado jubilante* sean lo que han de ser: mentirosa cuenta de almanaque desmentida por los frutos de su juventud inacabable para la que seguramente hizo Virgilio el verso con que Antonio Machado celebró varias veces la verde senectud.

Jam senior, sed cruda deo viridisque senectus.

R. P. D.

"SOLO PERDURA LO SINCERO"

Centenario de Tomás Carrasquilla

WASHINGTON

El 17 de enero de 1958 se cumple el primer centenario del nacimiento, en Santo Domingo de Antioquia, Colombia, de don Tomás Carrasquilla, a quien Alberto Lleras ha llamado «el náufrago asombroso del siglo de oro». Se lamenta la crítica colombiana de que al viejo Carrasca, como suele llamársele cariñosamente, no se le conozca mejor fuera de su tierra, pero, en realidad, ese no es el caso exactamente, porque la crítica española y norteamericana ya en varias ocasiones se ha ocupado de su obra. Decía Unamuno, en una ocasión que al leer las novelas de Carrasquilla, de Latorre y de Rendón, le parecía verse trasplantado a rincones de España que habían desaparecido o iban desapareciendo.

Carrasquilla es un caso curioso en las letras americanas; empezó a escribir a los cuarenta años, para cumplir con los requisitos de ingreso en un club literario de Medellín, para lo que escribió un cuento —Simón el Mago—, que fué muy bien recibido por los miembros del grupo, con gran sorpresa suya, pues era un hombre de modestia proverbial. Así se inició, diríamos casi accidentalmente, una carrera que con el tiempo habría de escalar la cima del costumbrismo en América. Su obra es prolija, sobre todo si se considera que empezó a producir a una edad en que la mayoría de los escritores ya han hecho buena parte de su obra. A su favor está el hecho de que tuvo la suerte de poseer un cuerpo fuerte y sano y de vivir casi hasta mediados de este siglo. Carrasquilla murió en 1940. Se deben recordar aquí, por lo menos sus novelas Frutos de mi tierra *(1896),* La Marquesa Yolombó *(1928) y* Hace tiempos... *(1935-1936), trilogía esta última que es, quizá, su obra mejor lograda.*

¿A qué se debe, nos preguntamos, que Carrasquilla, con ser un novelista y un cuentista de primera magnitud, comparable con autores americanos contemporáneos más leídos, como el venezolano Rómulo Gallegos y el peruano Ciro Alegría, no sea mejor conocido fuera de su patria? En parte, se debe a que se le considera demasiado regionalista. Pero, ¿acaso no es también regionalista Alegría y el mismo Gallegos? Se dice, además, que su idioma es muy característico, demasiado característico de la región antioqueña de Colombia; pero, ¿no es peruano el lenguaje de Alegría y venezolano el de Gallegos? Entonces, la ignorancia de la obra de Carrasquilla debe atribuirse a otras razones. Su desconocimiento quizá sea debido, en parte, a que nunca salió de su patria y no tuvo oportunidad de darse a conocer en persona fuera de su tierra, como algunos contemporáneos suyos, y a que sus ediciones fueron locales y de escasa difusión.

Hay que reconocer, eso sí, que, debido a las limitaciones geográficas que le rodearon, los temas que trató fueron estrictamente colombianos, aunque con proyecciones universales, por lo menos en el mundo de habla española; de modo que aun cuando sus novelas «ocurran» en Medellín o en Bogotá, sus personajes y tramas pueden proyectarse a otros sitios.

El desconocimiento de la obra de Carrasquilla tememos que sea más bien debido a que en América Latina se tarda mucho en reconocer lo de casa; preferimos esperar a que la crítica europea o norteamericana nos señale los valores que tenemos. En el caso de Carrasquilla es evidente, pues las dos personas que fuera de Colombia se han ocupado más de él son un español de origen, don Federico de Onís, y el catedrático canadiense Kurt Levy, de la Universidad de Toronto.

¿En qué estriba el mérito de Carrasquilla como escritor? En primer lugar, en su lenguaje natural, depurado de toda retórica, lleno de la gracia misma del habla del pueblo, que maneja con tal soltura que da la sensación de hablarle al lector, como si estuviera contando una historia en medio de una tertulia familiar. Añádase a esto el mundo de personajes que crea, y se tendrá parcialmente la clave del éxito como escritor. En sus novelas y cuentos queda grabado para siempre todo el teatro de la vida antioqueña, desde las montañas templadas por el frío hasta los tibios valles de la región, donde han convergido y se han fundido los tres elementos culturales más importantes de la América hispana, el aborigen, el español y el africano. Por sus obras desfilan labriegos, mineros, obreros, burgueses, gente de farándula, etc., e igual describe la cena en una casa aristocrática de la ciudad que una danza popular en la sierra; todo con lujo de detalles, a la manera de Pereda y de Galdós.

No queremos dejar la impresión aquí de que negamos el regionalismo de nuestro autor. Carrasquilla es esencialmente un autor regionalista, pero sus obras tienen —repetimos— proyecciones universales, porque pueden aplicarse a cualquiera región del mundo hispano. Para hacer un paralelo con un autor peninsular, en cuanto a su aspecto regionalista, diríamos que Carrasquilla fué para la montaña antioqueña lo que Pereda para la montaña santanderina.

● *Carrasquilla fué también anatema del modernismo en América, al que fustigó despiadadamente en correspondencia que sostuvo con su compatriota el poeta modernista Max Grillo. Se duele de que en América haya que imitar a Verlaine y a otros modelos europeos en la poesía, todos llenos —según él— de motivos e imágenes exóticas que no tienen relación alguna con nuestro mundo americano y que, por tanto, suenan artificiales y huecos. De ahí se explica que para sus temas prefiriera ahondar en el alma misma de América, siguiendo el lema de una frase lapidaria suya de que «sólo perdura lo sincero», la que da la clave de todo su arte.*

Al acercarse el centenario de Carrasquilla creemos que es hora de llamar la atención a su obra, para que se conozca mejor y, al mismo tiempo, para que se evalúe nuevamente dentro de las letras hispanas.

Con motivo de su centenario en enero de 1958, se proyecta realizar en Washington un acto de recuerdo, en el que figurarán Kurt Levy, Carlos García Prada y Federico de Onís, y en el que participarán la Unión Panamericana, la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso, el Ateneo Americano de Washington y los centros universitarios de esta ciudad.

José E. VARGAS

CINCO POSTALES DE SUECIA

(Viene de la página siguiente.)



gre hidalga de los que tienen abuelos hidalgos, por más que militen de enemigos. En la Corona gótica pondera cuán antigua sea la «simpatía entre españoles y godos». El nórdico Juan Magnus había hablado en su Historia de los godos en España; en las Repúblicas del mundo, fray Gerónimo Román se refería a los godos de España; Saavedra Fajardo tenderá velos de olvido de rencillas para considerar cómo los godos de España son nobles a fuer de hermanos de los godos de Suecia, pese a que éstos apadrinan nada menos que la herejía luterana.

Libro cargado de tensiones la Corona gótica, por el argumento del enigma, por la incandescente agonía de la hora, por el tempero diamantino del autor. El sueco es el enemigo actual, pero el hermano cierto. Desde sus posadas alemanas mira este caballero cruzado de santiagués a los hidalgos de Gustavo Adolfo con gesto transido de tristeza dolorosa, el gesto con que miraría al hermano descarriado quien se precia de seguir el hilo de la tradición familiar. No odia, se entristece, al enfrentarse con el hermano equivocado. Cree comprenderlos, pero en el fondo es incomprensión lo que halla.

No de otro modo tampoco, el Lutero de Suecia, Olavus Petri, exclamaba en su En swenska cröneka, a la primera mitad del siglo XVI, cómo le resultaba ininteligible ver a Carlos V y a su hermano Fernando, nobles cual herederos de los godos de España, defendiendo la causa de Roma. Desde sus aceras, siglo a siglo, Olavus Petri y Saavedra Fajardo se saludan con el convencimiento de una lejanía de imposibles, sin entender de veras el doble juego de la simpatía de la sangre con la antipatía de la fe.

Son los sentimientos que sobrecogen al español de hoy cuando recorre la catedral de Upsala o cuando contempla la belleza sugestivamente rubia de las escandinavas en «flor». Atracción y repulsa a un tiempo, remolino de opuestas sensaciones. Suecia lejana y próxima sin argumentos de vecindad o de lejanía. Dolor dulce, pero dolor siempre. Comprensión de la certidumbre de la mutua incomprensión.

Ya le sucedió, en 1694 a J. G. Sparwenfeldt, el viajero curioso que saltó desde Roma a Oxford en los postreros años de la española gesta, cuando aun no había venido a europeizarnos la Casa francesa de Borbón. Los comentarios políticos de don Diego al resol de los antiguos príncipes de la España goda, son el mejor libro que encuentra en sus viajes, y a traducirlo al sueco consagra el año entero de 1694. Pero hay un algo, el rubor de la incomprensión amarga, que le impele a tachar su trabajo más importante cuando relacione sus estudios en la memoria que endereza al rey Carlos XI en 1695. Era el pudor del contraste ligado a la estrechez del parentesco. Era idéntica tensión a la que acosó a Saavedra Fajardo: suecos y españoles somos parientes muy próximos que nos avergonzamos unos de otros y procuramos eludir el parentesco.

Es que Suecia fué la Castilla del protestantismo en los mismos días en que Castilla era la Suecia del catolicismo romano.

IV

Hace ya un septenio, y fué en Sigtuna, la más vieja ciudad comercial del corazón de Suecia, no obstante hallarse disminuida al puñado de habitantes que al millar no sube. Antiguo emporio mercantil cuando no existían los esplendores de Upsala ni de Estocolmo, recostada con morbosidad de resignaciones sobre las bellísimas playas del lago Mälar, el primer obispado del país, la primera ciudad en acuñar moneda ya desde 1022.

La corona de las viejas iglesias canta todavía con sus piedras derruídas, en el esqueleto del pasado insepulto, la grandeza de Sigtuna con anterioridad a la Reforma. La poderosa torre grisácea de la iglesia de San Pedro, el cuadrado recio que corona lo que queda de la de San Olavo, las casi imperceptibles ruinas de la de San Nicolás, y sobre todo lo que resta de la única conservada, la del antiguo convento dominico de Santa María, reparten por los aires efluvio indefinible, casi huidizo a las sensaciones de la carne.

Para mí, Sigtuna fué una revelación y un encantamiento. Era dar un salto atrás de siglos en el pasado sueco, por lo menos en alas de la fantasía. Era devorar con hambre de poeta los sabrosos rincones de un ayer que, por milagro, pervivía. Era ver la ciudad en un tiempo en que Suecia ignoraba las ciudades. Era soñar Upsala antes de que Upsala se revistiera de los oros litúrgicos de la catedral o de la iglesia de la Trinidad. Era dar repaso vivo a la página muerta de la historia.

En aquel marco, su cabello rubio como espiga dorada presagiaba maduros frutos de afecciones. Venía de casta eclesiástica y en su mirada florecía la misma serenidad suave, casi intemporal, que tienen todos los ojos de todas las hijas de los pastores de la Iglesia sueca, un no sé qué conseguido cuando los primeros balbuceos se aquietaron en relatos de leyendas bíblicas. Su nariz menuda poseía el subyugador atractivo de la nariz de las muchachas cordobesas. De su boca salían las palabras, henchidas para mí de novedades, narrándome los avatares de su gente y de su pueblo. Desde la playa, sobre el lecho cándido de las arenas menudas, era posible ver a lo lejos los campanarios dormidos o la torre de Santa María, en un ocaso del ayer irreversible.

Sigtuna engendra la melancolía, que es madre de las meditaciones. Quizá por esa causa ella sintió el acicate de reconsiderar la vida suya de enhebrar sus confidencias con salpicón de comentarios.

Fué el instante en el cual, echando atrás su raudal de espigas maduras con un gesto voluntarioso en que el haz de trigo besó sus desnudas espaldas, a media voz segura formuló su voto: «Quisiera casar con un español, porque es el único hombre que sabe matar y morir por una mujer.»

La intuición de la fémina superaba las seculares incomprensiones entre España y Suecia. Acostumbrada a la igualdad escandinava de los sexos, y segura de las libertades de la mujer sueca, ella ansiaba lo que no tenía: despertar la pasión insensata de un hombre. La fría cortesía formularia o la indiferencia de los varones, es decir, las grandes conquistas del feminismo en el hogar del feminismo, no apetecían ya a mi rubia camarada, la de los ojos relampagueantes de reverberos de leyendas bíblicas. Tras haber conquistado el derecho a los papeles activos, ella añoraba la pasividad gratísima de ser amada con adoraciones lindantes con el «crimen»... Por debajo de la sueca igualada al varón, reverdeció un chispazo del eterno femenino.

V

Los godos que hicieron a España hasta ser los godos de España de que hablaran nuestros clásicos, venían de una isla de pequeñas dimensiones, ciento veinte kilómetros de largo por cincuenta y siete de anchura, separada por otros noventa de las costas suecas y en donde desde la edad de piedra floreció una cultura que andando el tiempo sería sello de nobleza para las más egregias familias españolas: la isla de Gotlanf.

La capital, Visby, es hoy tercera rival de Carcasona y de Avila, con el cinturón de murallas que bordan con estuche medieval un modo de vivir que no tiene nada del medievo. La propaganda turística insiste en la importancia del ramillete de iglesias que la Reforma destruyó: San Juan, San Pedro, Santa Catalina, San Nicolás, San Clemente, San Olavo, del Espíritu Santo; mas para nosotros el interés disminuye, porque semejantes ruinas apenas valen en un suelo tan pobre de memorias del ayer como es la tierra escandinava.

No falta en Visby la leyenda de la enamorada que vendió por amor la ciudad al enemigo y fué enterrada viva para ejemplar castigo de sus desvaríos sentimentales. Una de las torres de la muralla, en el lienzo que da sobre el mar, se apellida cabalmente la Torre de la Muchacha o «Jungfrutornet», en recuerdo de que allá fué tapiada viva la enamorada sin nombre que a principios del siglo XIV abrió las puertas de la ciudad al danés Waldemar Atterdag.

En el museo he visto monedas encontradas en la isla y que por la variedad de sus orígenes atestiguan la amplitud del comercio que desde Visby se hizo en la edad media. Monedas de todos los reyes, entre ellas muchas de los califas cordobeses.

Nació también en Visby el arte rúnico, y en el museo se guardan auténticas maravillas que los entendidos remontan al siglo VII. Los ojos se solazan en el misterio de aquellas piedras blanquinegras, donde manos inexpertas, pero expresivísimas en los efectos, inscribieron la entera mitología de los godos. Hay, en especial, una proviniente de Hunninge, apoteosis de la guerra heroica, tal como la concibieron algunos abuelos de muchos españoles en las centurias previas al obispo Ulfilas. Los guerreros que sobre un barco de cuadrada vela, delineado con rudeza simple, embrazan sus escudos prestos al combate; las tiendas que simbolizan campamentos; los caballeros que, espada en mano, caminan veredas de sangre; y, sobre todo, la inimitable gracia burda de la walkiria, que corona de placeres al héroe, constituyen poema inimitable de imágenes que fueron las imágenes de quienes salieron de esta isla para acabar fundando la famosa monarquía de Toledo.

Visby suele brindar ruinas y rosas. Ruinas medievales y rosas presentes. En país tan desprovisto de pasado, las murallas y las iglesias de Visby son el pasado por excelencia, a lo menos para efectos de turismo.

Mas a mí, tales ruinas no me decían nada, porque yo estaba más allá de las contiendas entre suecos y daneses, historia menuda de las costas bálticas. Ni siquiera la cruz o la Virgen de la iglesia de Oja, con ser tan original aquélla y tan dolorida ésta, hablan lenguaje hondo a quien tiene tantas cruces y tantas vírgenes indecibles en cada ermita de la tierra propia. Lo que me obsesionaba en Visby era la historia anterior, era el simbolismo agudo de pensar que la isla de Gotland es uno de los solares de las Españas.

Querámoslo o no, guste o disguste. Algunos de nuestros antepasados han sido consumidos por las arenas de esta isla. Hay aquí sangre nuestra, transmitida a través de tortuosos caminos de guerra, de amor y de aventuras. Las muchachitas traviesas que no celan sus encantos en el jardín del Stadshotellet son próximas parientas de nuestras púdicas mujeres, ojerosas en el madrugar de cada misa mañanera. Cuando dejé Visby no quise hablar con nadie porque dialogaba en la intimidad de mis sentimientos ancestrales. Salí devorando con ansias el libro de Oscar Engström Pa de Gutars ö, En la isla de los godos.

Es lo que en circunstancias paralelas hubiera hecho aquel hidalgo de Murcia perdido en Europa que se llamó Diego de Saavedra y Fajardo.

CINCO POSTALES DE SUECIA

Por F. Elías de Tejada

FELIZ NAVIDAD Y PROSPERO 1958



I

Al llegar a Estocolmo, el primer periódico que abrí me puso delante de los ojos cierta noticia que a los españoles resulta verdaderamente inconcebible. En primera página, grandes titulares del Stockholm Tidningen *anunciaban que las mujeres podrán ser sacerdotes de la iglesia protestante sueca a partir del año próximo: «Kvinna farbli präst nästa ar». Desde 1950 venía agitándose la cuestión de remover la última barrera que en Suecia marcaba diferencia de capacidades entre ambos sexos, y entonces un comité eclesiástico había establecido no pudieran ser ordenadas para sacerdotes mujeres, sino en las parroquias en que hubiera al menos dos pastores y uno de ellos del sexo masculino. Ahora se trata de superar esa limitación y de elevar al ex sexo débil al gobierno total de las comunidades religiosas, con la plenitud sin límites de las actividades eclesiásticas.*

Por muy habituado que el viajero esté a encontrar novedades de esa guisa en tierras escandinavas, esta novedad es de veras la más sorprendente. ¡Un sacerdote con faldas de colorines y rosa de «rouge» encima de los labios! El consuelo está en que tal vez ni siquiera lleve faldas; que las hembras suecas gustan sobremanera de vestirse con los pantalones, que todavía en otras latitudes son atuendo exclusivo de la masculinidad.

El comentario añadía que la reforma se integra en la más pura tradición de la Iglesia cristiana. De ello opinarán los doctores de la Santa Iglesia Católica Romana. Copio la cita, pese a la incredulidad con que la copio. Es una noticia que en sí misma agota el comentario.

¿Será que no podremos entender nunca a los suecos ni ellos entendernos a nosotros?



● Ayuntamiento de Estocolmo.

II

Algo hay de lo segundo, si es que algo había de lo primero. Si para el varón de las Españas, Suecia equivale al frío, a la libertad y al orden sin presiones, versión a medias entre los clásicos y lo primitivo, para los suecos, España es el turbión, el ritmo desenfrenado, la tormenta sin fin de las pasiones...

Grandes poetas suecos buscaron esa mira recóndita en nuestro pueblo. El que, para mí, supera a todos por la delicadeza de los estilos y por la abigarrada polifonía de sus versos, Gustav Fröding, buscó en España fuentes de inspiración para sus rimas entre guitarras o para la figura casi legendariamente poderosa de aquella Dolores que definió morena y enloquecida.

Manera de los grandes poetas suecos que es manera cotidiana del hombre de la calle. En el Aftonbladet de Estocolmo leía yo una tarde del pasado mes de agosto la enésima repetición de la leyenda de la España romántica, volcánica, desmelenada y ariscamente maravillosa. En titular a toda página, el periódico evocaba, sin saberlo, la imagen de España labrada en versos por Gustav Fröding. Los títulos rezaban así: «Yo gané en duelo la más guapa señorita de Sevilla» — «Jag vann Sevillas skönkaste senorita pa duell». «Bailarina española transformada en señora sueca» — «Spanks dansös blir svenska hemmafru». O: «Feliz final de la novela más dramática del año» — «Happy end i årets mest dramatiska romans». Así, internacionalizando el asunto con palabritas inglesas, para más puesta en sazón del interés supuesto del relato.

Porque de creer lo que el periódico refiere, la historia es una historia de amores, de desafíos y de luchas, acaecida en medio del siglo XX, con arreos de ocurrir por lo menos en los días de Fernando VII.

Parece ser —o así se dice— que un señor de Mjölby, edad veintitrés años, fué invitado por un amigo sueco, Kalle Ohlsson, a pasar una temporada en cierta pequeña población andaluza, sita en los alrededores de Sevilla. Por razones de negocios, Ohlsson alternaba el año entre Andalucía y Suecia, y trajo al amigo Lennart Björling, con objeto de que aprendiera la lengua castellana.

Con un artista inglés, llamado Rag Patterson, edad setenta años, vivía hacia dos María Rodríguez, edad veintiún años, que el cronista califica de ardiente, de bella, de bailarina, de modelo y de una porción de cosas más. El amor brotó como un ciclón al primer encuentro de María con Lennart. Tres semanas después de verse por vez primera, ambos enamorados emprendían vía Málaga el primer episodio de sus amores, mientras el inglés exigía por medios legales le fuese devuelta su hija adoptiva.

Ante la intervención de los agentes de la ley, Lennart montó a María en su automóvil —que el cronista, por secretas razones de puntualización o de propaganda, aclara era un «Volvo»— y la transportó a Madrid. Nuevos incidentes, cuyo relato alargaría esta postal, en enredos fatigosos, eficaz intervención del Excelentísimo embajador de Suecia, y hete a María Rodríguez transformada en señora sueca por la magia del amor...

Yo la deseo de todo corazón sea feliz, no obstante el tinte poco patriótico de las declaraciones que hizo, o que la hace decir el periodista. Pero yo desearía también que esta historia fuera la postrera de la leyenda de las incomprensiones entre España y Suecia; quisiera que nuestras cosas fueran juzgadas con mayor objetividad, sin el telón de violencias y de bailarinas de flamenco.

Porque si superamos tales inexactitudes pintorescas, podríamos dar con la razón del mutuo afecto: Castilla y Suecia se atraen por lo mismo que tienen de opuestas, porque son antítesis humanas casi cabales.

III

De ello me ocupé hace años en mi libro Doce nudos culturales hispano-suecos, *ahondando modestamente en las canteras que abrieron el profesor Johan Nordströn en Upsala, el profesor Clavería entre nosotros. Y temo del que ya se había ocupado un hidalgo de Murcia que adoleció de captar el magno contraste entre las Españas y Europa cuando el gran contraste era más vivo: Diego Saavedra Fajardo.*

Don Diego era católico y era noble. En la unidad de las ideas de la edad áurea, nobleza de sangre resultaba inseparable de la nobleza de la fe. Para aquel hidalgo de Murcia, catolicismo era prenda necesaria de hidalguía.

De donde el gran contraste que le atenaza al ver defendiendo la causa de la herejía los hijos de la tierra gótica, desde donde manó la mejor nobleza de las Españas. Respeta la san

(Pasa a la página anterior)